RUDOLF METZGER

DIE DYNAMISCHE EMPFINDUNG IN DER ANGEWANDTEN KUNST

anxa
85-B
6695

BERLIN-CHARLOTTENBURG
HARDENBERG STR. 9a

Ulrich Middeldorf

RUDOLF METZGER

DIE DYNAMISCHE EMPFINDUNG IN DER ANGEWANDTEN KUNST

EIN BEITRAG ZUR KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG DER TECHNIK

MIT 56 ABBILDUNGEN

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS IN JENA 1917

Z. XI.

MOTTO

Aus einem Brief Max Klingers vom 15. Mai 1890

„Jede Kunſtrichtung aller Zeit, die einen eigenen Stil hatte, hatte auch ihre eigene, ganz abſolut eigene Vorſtellung und Darſtellung der menſchlichen Figur. Vergleichen Sie indiſche, griechiſche, mittelalterliche Menſchenfiguren. Bei allen, trotz aller zu machenden Bemerkungen iſt dieſe Figur eine von den Leuten ſelbſt beobachtete, ſelbſt geſchaffene Geſtalt, die im engſten Zuſammenhange mit den Architekturgewerbeerzeugniſſen ihrer Zeit ſteht! Und das iſt die einzig richtige, einzig geſunde Grundlage, auf der ſich das übrige aufbaut; ob das nun Haus ſei oder Kaffeetaſſe, iſt völlig gleich, dieſes Haus und dieſe Kaffeetaſſe werden uns Charakter, das heißt eigenen haben, beſitzt die betreffende Generation eine eigene Körpervorſtellung. Haben wir die aber? Unſere heutige Körperanſchauung in der Kunſt iſt zumeiſt auf der des Bernini aufgebaut, und unſere Künſtler arbeiten nach dieſem Schema, weil ihnen die Gelegenheit zum Selbſtſtudium des Nackten faſt genommen iſt. Das aufrichtige Studium des Körpers iſt eine ſo herbe, aber ſo reinigende Kritik an allem, es führt ſo auf die einfachſten Mittel und Zwecke zurück, daß ein heut graſſierender Stilraub überallher ganz daran zugrunde gehen würde."

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Abhandlung ſoll nicht den Zweck verfolgen, ein neues Schlagwort auf den Markt zu werfen. Wir haben deren ſchon genug. „Alle bildende Kunſt ſoll Raummitteilung ſein; ſie ſoll die Gebrauchszweckmäßigkeit verkörpern, aber auch die Materialzweckmäßigkeit; sie ſoll aus den Tiefen der Seele ſtammen und ſymboliſch ſein, ſie ſoll ewige allgemeine Werte haben und unſterblich ſein, aber auch national, heimatlich, moraliſch.“ Und ſo geht das weiter. Wäre es da nicht angebrachter, in dieſe Widerſprüche einmal hineinzuleuchten, als neue Einzelforſchungen anzuſtellen, zumal alle jene Forderungen doch einem echten, unmittelbaren Eindruck entſpringen und keine willkürlichen Theſen ſind?

Mit unſerer Einzelforſchung ſoll nun auch zugleich eine ſolche Ordnung verſucht werden, ſchon allein aus dem Grund, unſerem Einzelproblem den rechten Platz anweiſen zu können und nicht in den Fehler zu verfallen, ſeine Bedeutung zu überſchätzen.

Mit dieſer Aufgabe iſt zugleich die ſpekulative und philoſophiſche Note des erſten Teiles gerechtfertigt, über die ſich Fachleute, ſeien es bildende oder bauende Künſtler oder Hiſtoriker, leicht entrüſten und die ſie für durchaus unfruchtbar halten. Die gleiche Mißachtung hat auch die Fachwelt lange den ſpekulativen Syſtemen in den Naturwiſſenſchaften entgegengebracht. Heute kommt man nicht mehr ohne ſie aus als Mittel zur Klärung und Zuſammenfaſſung der ins Ungemeſſene ſteigenden Einzelforſchungen, ja man hat ſogar mit ihrer Hilfe Entdeckungen vorausgeſagt.

Die Arbeit iſt in gedrängteſter Form gehalten, da ſie vorläufig nur einmal anregen ſoll, ſich der Empfindungen auf dieſem ungewöhnlichen Wege bewußt zu werden.

Die Bilder ſollen mehr ſchematiſche Darſtellungen ſein und nicht an ſich als Kunſtwerke wirken, da an ihnen Geſetz und

Prinzipien demonſtriert werden ſollen. Deshalb haben die Bilder auch Angaben über Herkunft nicht nötig. Sie ſind faſt alle zuſammengeſtellte Nachbildungen ausgeführter und beſtehender Werke im In- und Ausland.

I. WESEN UND URSPRUNG DER EMPFINDUNGEN

Wenn wir aus einem traumloſen Schlaf erwachen, ſo erwacht langſam Leben und Bewußtſein in uns gleich einer kurzen Wiederholung unſeres ganzen Werdens. Zuerſt reagiert der Körper noch dumpf und ohne eigentliches Bewußtſein auf die elementarſten Reize, die ihm von außen geboten werden: auf eine warme Luftwelle, einen feuchtkalten Luftzug, auf den goldnen Morgenſonnenſtrahl, eine ſtickige oder ozonreiche Atmoſphäre, grelle Farben, ruhige oder ſinnenverwirrende Linien, auf einen Raum, für den das Auge Grenzen oder keine findet: ſympathiſch oder antipathiſch, je nach der lebenfördernden oder hemmenden Bedeutung des Reizes — nach Konſtitution und Bedürfnis oft recht verſchieden, namentlich bei differenzierteren Reizen. Bald erregen dieſe elementaren Empfindungen oder Reaktionen ſolche einer anderen Ordnung aſſoziativ — d. h. in einer gewiſſen zwingenden Verbindung mit jenen ſtehend —: Der Sonnenſtrahl z. B. erzeugt geiſtige Bilder von erlebten, uns beſonders ans Herz gegangenen Szenen oder ſolchen, die wir erleben möchten und die auch mit Sonnenſchein verbunden ſind, dann akuſtiſche Empfindungen von geſprochenen oder gedachten Worten, mit dem Wetter zuſammenhängend, womit zugleich die Erinnerung an den geſtrigen Tag und unſer Vorhaben erwacht, wir ſehen im Geiſt die Menſchen, die das geſagt haben, fühlen die Feder und die Bewegung, die etwas geſchrieben, ſehen es auf dem Papier, ebenſo die Verhältniſſe, die damit zuſammenhängenden Arbeiten, die wie aufgeſtellte Soldaten auf ihren Wochentagen hintereinander ſtehen: Eine Reihe von Tagen mit unangenehmen Arbeiten erſcheint wie ein Berg, drohend und ungeheuer. Hoffnung, Freude, Ruhe, Troſtloſigkeit, Angſt, Sehnſucht ſind die Begleiterſcheinung ſolcher Vorſtellungen. Eine allgemeine Empfindung löſt eine differenzierte, lokale aus und umgekehrt, ſchon iſt der Tag in ſeiner

Wirklichkeit erwacht, das gedachte, unanſchauliche Wort, der Gedanke, der Begriff gewinnt die Überhand, wir kombinieren, variieren in geſetzmäßiger, logiſcher, teils konventioneller, teils ſelbſt erforſchter Weiſe dieſe Worte, treiben Algebra mit ihnen, kalkulieren und ziehen Schlüſſe.

Wir haben hier die Menge und Art der pſycho-phyſiologiſchen Vorgänge anſchaulich dargeſtellt, die über- und untergeordnet gemäß ihrer Entſtehung in der Stammesgeſchichte der Menſchheit und gemäß der individuellen Begabung in ihrer Summe unſer tägliches Leben bilden. Unter dieſen Empfindungen befindet ſich auch die dynamiſche, welche im Gegenſatz zu den allgemeinen, den ganzen Körper betreffenden Empfindungen, wie Luſt und Unluſt, Freude, Sehnſucht, eine differenzierte, lokale Empfindung iſt. Bevor wir jedoch auf die dynamiſche Empfindung näher eingehen, muß unter den Arten der pſycho-phyſiologiſchen Vorgänge ein für unſere Betrachtungen fundamentaler Unterſchied feſtgeſtellt werden: Unter der Unzahl der Empfindungen und Vorſtellungen, welche unſere Handlungen auslöſen, befinden ſich ſolche, welche ſich unmittelbar auf einen gegebenen Reiz einſtellen und daher direkt von der Eigenart einer Realität oder der Vorſtellung derſelben abhängig ſind — und ſolche Empfindungen und Vorſtellungen, die erſt Zwiſchen- oder Endglieder einer Zeit beanſpruchenden Empfindungskette ſind, in der jedes Glied wieder ſelbſt als Reiz fungiert und den urſprünglichen Reiz und deſſen Träger ausſchaltet. Wollen wir uns dies illuſtrieren, ſo ſtelle man ſich vor, in einem durch und durch „knallroten“ Zimmer zu erwachen. Wir haben ſofort mehr oder weniger eine Empfindung, als ob uns jemand anſchreie. Dann werden aber weitere Bilder von Dingen oder Ereigniſſen ausgelöſt, die irgendwie damit zuſammenhängen oder mit ähnlichen Empfindungen verknüpft ſind, oder analyſierende Gedanken, an das Wort gebundene logiſche Ableitungen und Schlüſſe, welche je nach Erfahrungen und Wiſſen

ganz verſchieden verlaufen, jedenfalls aber ſich von dem urſprünglichen Reiz ganz abwenden können. Blicken wir aus unſerer Verſunkenheit aber wieder auf, ſo ſchreit uns die Farbe wieder unangenehm an, auch wenn etwa die ebenſo elegante wie exakte wiſſenſchaftliche Führung des Beweiſes, z. B. der Zweckmäßigkeit dieſer Farbe auf dem beſten Wege war, uns in ſympathiſche, freundliche Stimmung zu verſetzen. Der unmittelbare Eindruck iſt alſo der ausſchlaggebende, über den wir nie hinüberkommen, und wenn wir die typiſche Eigenart der Farbe als Kunſtwerk betrachten, können wir ſie nur in Verbindung mit dieſer erſten, direkten aſſoziativen Empfindung unterſuchen unter Ausſchaltung aller übrigen, ſpäteren Empfindungsglieder[1], die ſich ihren Weg ſelbſt beſtimmen, und nur den Anſtoß von dem Objekt bekommen haben. (Daß Farben überhaupt aſſoziative Empfindungen hervorrufen, beſtätigt die experimentelle Pſychologie, erklärt Goethe ſchon in ſeiner Farbenlehre, und dieſe zur Konvention erſtarrten elementaren Empfindungen ſind in der Farbenſymbolik feſtgelegt.) Jede Realität hat außer der Farbe noch andere ſolche Beſtandteile, die keinen einer etwaigen intellektuellen Überlegung zugänglichen Inhalt haben, z. B. das Format. Nachdem wir uns nun über das Weſen dieſer ſogenannten Urgefühle, die jedoch vom Menſchen beträchtlich verfeinert und differenziert werden, klar geworden ſind und ſie für unſer Problem mit Beſchlag belegt haben, ſei es geſtattet,

[1] Vergl. auch Prof. Th. Lipps: „Die äſthetiſche Einfühlung beſteht in dem unmittelbaren Erleben.“ (Von der Form der äſthetiſchen Apperzeption.) Trefflich von H. Bahr in Worte gefaßt: „Geſchmack hat, wer auf einen Reiz ganz unüberlegt antwortet; er mag nachher aus ſeinem Verſtande Gründe dafür beibringen, aber dieſe rechtfertigen ſein Urteil bloß, ſie veranlaſſen es nicht, und es kann auch ſein, daß jene Antwort ſich durchaus vor dem Verſtande nicht zu behaupten weiß. Geſchmack hat, wer unmittelbar ja oder nein ſagt, bevor er noch ſelber weiß, warum. Geſchmack hat, wer von Behagen oder Ekel überwältigt wird, ohne daß er ſich helfen könnte.“

noch etwas ernſter unſer Verhältnis zu den Objekten und das der Objekte zu uns zu beleuchten.

Es iſt bekannt, daß die Realitäten erſt im Laufe der Entwicklung für uns lebendig werden, in der Zeit, in der ſie ein vitales Intereſſe für uns gewinnen und daß die Empfindungen für ſie zu Rudimenten werden, wenn dieſes Lebensintereſſe wieder verſchwindet, immerhin bleiben ſie dem Bewußtſein einverleibt. Ein franzöſiſches Schneckengericht z. B. iſt einem primitiven Menſchen mit derben Magenverhältniſſen durchaus gleichgültig und löſt auch im Hunger Begierde ebenſowenig aus, wie den ſchönheitsdurſtigen antiken Menſchen eine Hochgebirgsſzenerie jemals äſthetiſch erregt hat. Dieſe bekannte ſpäte Eroberung der Hochgebirgsſchönheit zeigt deutlich, wie auch hier große vitale Intereſſen zugrunde liegen: Uns iſt die großartige Wildheit ein notwendiges Gegengewicht zu dem kleinlichen, geregelten Verlauf unſeres geſicherten, grauen Alltags, während dem antiken Menſchen Tod und Leben, Triumph und Knechtſchaft, Haß und Liebe und alle gewaltigen ſeeliſchen Emotionen faſt immer zur Verfügung ſtanden: Er konnte in den Bergen nichts anderes ſehen als mangelhafte Erwerbs- und Sicherheitsverhältniſſe. Ähnlich verhält es ſich mit der blauen Farbe, für die Homer und die älteſten Religionsſchriften bekanntlich kein Wort hatten. Es iſt von Krauſe 1877 nachgewieſen, daß ſie für den phyſiologiſchen Reiz ebenſo empfänglich geweſen ſein müſſen wie wir. Aber ſie, die dunkeläugigen, mit ihrer kräftigeren Sinnenfreudigkeit durchaus auf dem blühenden Boden der Erde ſtehend, hatten einfach gar kein Intereſſe für die von uns blauäugigen, mit unſerer transzendenten Sehnſucht angeſchwärmten Farbe gedämpfterer Art, die für jene nur eine Nüance des Schattens war. Auch unſere Bezeichnungen der Übergangsfarben ſind erſt in Epochen mit äſthetiſierenden Bedürfniſſen entſtanden[1]. Auch heute wird ein

[1] Dr. Robert Stern (Verſuche mit der Entwicklung des Farbenſinns

Landkind mit frischen Sinnen kaum eine graue Wandbespannung bemerkenswert finden.

Wir sehen nun, daß eine solche lebendig gewordene Realität ein Stück von uns ist, ein notwendiger Bestandteil unseres Körpers, der — wenn auch von uns mechanisch getrennt[1] — als Folge der für die Entwicklung notwendigen Auseinandersetzung des Organismus mit der Um- und Mitwelt entstanden ist und sich durch Auswahl und Überleben des Passenden erhält und entwickelt. Weil die Realität mit ihrer Wirkung ein Lebensinteresse für uns hat, haben wir Besitz von ihr ergriffen, sie repräsentiert einen biologischen Wert für uns, den man allgemein als Erweiterung und Vervielfältigung unserer Lebensfunktionen bezeichnen kann[2]. Daß alle großen Geister betont haben, daß im Gegensatz zu anderen zielbewußten Handlungen die Kunst Spiel sei, kommt daher, daß der biologische Wert und der teleologische Zweck im Empfindungsleben weder synthetisch wahrnehmbar, noch bewußt verfolgt wird, weil die Kunst eben von keinerlei analytischen Denkvorgängen bestimmt wird, sondern daß dieser Wert einfach Resultat, nicht Prinzip ist[3].

Infolge dieses biologischen Wertes muß unser Objekt also irgendeine Wirkung auf den Organismus ausüben, als ein lebendig gewordenes Glied von uns muß es aber auch eine Beeinflussung durch das Leben des Organismus erfahren. Wir haben also eine wechselseitige kleinste Beeinflussung, im Grund genommen zwei Bestandteile, welche wie in der Chemie aufeinander reagieren. Der Chemiker sagt, daß zwei Körper, welche eine Verbindung miteinander eingehen, eine Verwandtschaft, eine Affinität besitzen. Diesen Begriff der Affinität müssen auch wir einführen[4]. Bereits können wir uns diese Art von Verwandtschaft etwas anschaulich machen, wenn wir diese ganze,

bei Kindern). [1] Dr. Alwin Pabst. [2] Herbert Spencer. [3] Ed. v. Hartmann: Philosophie des Unbewußten. [4] Viktor Cherbuliez: Natur und Kunst.

bis jetzt abgeleitetete Ordnung als ein gedankliches Kunstgebäude betrachten, das dem momentanen Stand unserer Bewußtseinsinhalte und unseres Denkvermögens angepaßt und daher für uns lebendig ist, also eine Beziehung, eine gewisse Verwandtschaft zu unserer geistigen Konstitution und unserem Entwicklungsbedürfnis hat, das die Unzahl der psycho-physiologischen Vorgänge, die das Bewußtsein bilden und allem zugrunde liegen, entwirren muß. Klar sagt dies Friedrich Nietzsche: „Man soll diese Nötigung, Begriffe, Gattungen, Zwecke, Gesetze zu bilden, nicht so verstehen, als ob wir damit die wahre Welt zu fixieren imstande wären, sondern als Nötigung, uns eine Welt zurecht zu machen, bei der unsere Existenz ermöglicht wird." Man denke auch über die Bedeutung nach, welche die infolge einer Affinität gewonnene Lebendigkeit einer Realität für das intuitive, in einem bestimmten Zeitpunkt vital wichtig werdende Erfassen von Erfindungen, Entdeckungen, wissenschaftlichen Problemen und für das plötzliche Verstehen von Vorgängen hat (vergl. Ostwalds „Große Männer"; siehe auch Wundts Erklärung der Apperzeption aus einer Stelle von Goethes „Wilhelm Meister").

In dem Moment also, wo eine Realität für uns lebendig wird infolge einer unserem Entwicklungsstadium entsprechenden Verwandtschaft, gewinnt sie Einfluß auf unser Empfindungsleben, der vital notwendig ist, es tritt das Erlebnis ein. (Vergl. Prof. Dr. Kern: „Über den Ursprung der geistigen Fähigkeiten des Menschen". Anthropologische Gesellschaft Berlin, April 1912.) Das Wesen des Erlebnisses ist die Entstehung von Assoziationen, d. h. zwangsläufig sich bewegenden Empfindungen, die sich von nun an an eine einzelne oder umfassende Realität knüpfen. Wie bereits gesagt, liegt jedem dieser Schöpfungsakte ein Lebensinteresse zugrunde. Die stärksten Erlebnisse hat der Mensch dem Menschen gegenüber: Wenn wir z. B. vom Leben durcheinander geschüttelt und befleckt etwa eine reine und große Empfindung zu unserer Regeneration brauchen, kommt es vor, daß ein

Menſch, der Spuren von Reinheit und geiſtiger Größe hat, auf uns einen großen Eindruck macht. Wir verbinden, unter einem Zwange ſtehend, mit allen ſeinen Merkmalen, Bewegungen, Worten und Taten dieſe Empfindungen, übertreiben ſie noch und beeinfluſſen dadurch ſowohl ſein Bild in der Vorſtellung als ihn auch tatſächlich, weil er unſerem Wahne gerecht zu werden ſich genötigt fühlt. Ein geeignetes Milieu, in dem alles dieſelbe Sprache ſpricht, kann einen ſolchen Eindruck überwältigend machen[1].

Ebenſo aber kann auch die Statik und das Spiel der Kräfte eine ausgeſprochene Empfindung erregen an der Konſtruktion der erſten Abbildung, einem ſtählernen Bocke, an dem ein aufziehbares ſchweres Wehr hängt. Fehlt hier das vitale Intereſſe, das dieſes Erlebnis ſelbſt für uns haben müßte (denn was geht die Form des Bockes uns weiter an und woher ſollten wir eine Empfindung für ſie haben), ſo iſt es eine Ähnlichkeit mit einem anderen vital wichtigen, bereits vollzogenen Erlebnis, das uns auch hier zur Bildung von Aſſoziationen zwingt, womit wir zugleich eine neue Art der Affinität kennen lernen. Sind z. B. die Quetſchungen oder Dehnungen dieſer Konſtruktion ſinnfällig ausgedrückt, ſo hat die Konſtruktion eine Ähnlichkeit mit tieriſchen und menſchlichen Gliedern, bei denen ſich auch

[1] Neuerdings wendet die Pſychologie ihr Augenmerk auf dieſe Zwangsvorſtellungen, allerdings nur da, wo außergewöhnliche und ſtörend empfundene in Frage kommen. Vergl. Dr. Löwenfeld: „Die pſychiſchen Zwangsvorſtellungen". (Wiesbaden, J. A. Bergmann.) Aus vielen Beiſpielen eines: „Eine Dame hat auf der Straße ein weibliches Geſicht geſehen, das ſie von nun an immer verfolgt. Der Eindruck war höchſt unſympathiſch. Das Rätſel des Falles löſte ſich ſo: Die Dame ſtand vor wichtigen Ereigniſſen ihres Lebens, und ſie wäre gerne zur erfolgreichen Löſung dieſer Zukunft das Gegenteil von dem geweſen, was ſie war. Das Geſicht, was ihr begegnete, war ihr aber außerordentlich ähnlich, auch das ganze Gehaben der betreffenden Perſon, und ihr Unterbewußtſein haßte es alſo, weil das vitale Intereſſe beſtand, anders zu ſein.

Druck und Zug in Schwellungen und Dehnungen ausdrückt. Einmal hat der Knabe vielleicht ſo etwas geſehen, und es hat ihm in ſeiner heißen Sehnſucht nach männlicher Kraft eine Blutwelle ins Geſicht getrieben, irgendwo hat vielleicht das Weib den Mann in harter Arbeit geſehen, und es hat dieſes Bild mit der ganzen Kraft einer erwachenden Sinnlichkeit erfaßt. Einmal

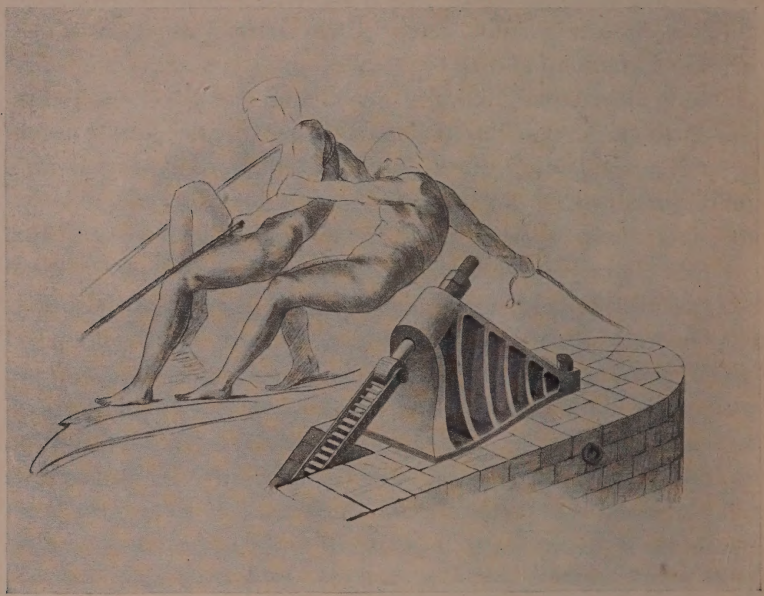


Abb. 1

haben wir auch ſelbſt mit Anſpannung aller Muskeln arbeiten müſſen, um ein Unglück zu verhindern, ſo daß wir es noch ordentlich im Gefühl haben. Solchen Erlebniſſen entſprechend und der durch dieſelben Erlebniſſe unſerer Ahnen ererbten Dispoſition für das gefühlsmäßige Verſtehen des Organismus gemäß haben wir bei unſerer Konſtruktion entweder mehr allgemeine Empfindungen oder ganz ſpezielle lokale, ausgeſprochene viſuelle, taktile oder motoriſche Empfindungen von Dehnungen

und Druckbeanſpruchungen[1], kurz, dynamiſche Empfindungen: das Objekt iſt durch das Erlebnis lebendig, die aſſoziativen Empfindungen, die mit dem Bild des arbeitenden Menſchen verſchmolzen ſind, ermöglichen die Einfühlung in die Statik der Konſtruktion, die wir unmittelbar und eindrucksvoll erfaſſen und die ein Bewußtſeinsinhalt bleibt[2]. Lord Kelvin verſuchte z. B., die Elaſtizität einer Uhrfeder dadurch zu verſtehen und zu erleben, daß er ſich Bilder von der Lagerung der Partikelchen, ihrer Rotierung und Schwingung in draſtiſcher, eigenen Erfahrungen entſprechender Weiſe vorzuſtellen verſuchte (vergl. auch die Lehre von der Organprojektion). Zu bemerken iſt noch, daß ſich bei dieſer Art der Übertragung der mit einem Objekt verknüpften Aſſoziationen auf ein ähnliches anderes Objekt nach einer anfänglichen gewiſſen Umſtändlichkeit das Verfahren bald abkürzt (Ed. v. Hartmann nennt dies in der Philoſophie des Unbewußten die abgekürzte Aſſoziation), ſo daß die Unmittelbarkeit der Wirkung gewahrt bleibt, obwohl ſich ein Zwiſchenglied eingefügt hat. Trotzdem iſt hiermit die Grenze, die wir dem Begriff der typiſchen unmittelbaren Wirkung eines Objekts anfangs geſteckt haben, etwas verwiſcht, wie ſie ſich auch bei Gemälden u. dergl. verwiſchen wird. Nur das gedankliche Syſtem hat eben ſo ſcharfe Grenzen, die Wirklichkeit hat Übergänge. Bei beiden Beiſpielen eines Erlebniſſes ſind alle bisher abgeleiteten Bedingungen erfüllt: Das vitale Intereſſe in verſchiedener Modifikation iſt da, ebenſo die Affinität, ſowie die gegenſeitige Beeinfluſſung durch das Erlebnis. Etwas Neues

[1] Külpe: Grundriß der Pſychologie; Lipps: Leitfaden der Pſychologie; Wundt: Phyſiſche Pſychologie. [2] Die Ähnlichkeit kann ſich auch auf ein entſprechendes Kunſtwerk beziehen, das wir einmal, einem Bedürfnis unſeres Empfindungslebens folgend und unter dem Eindruck eines Milieus ſtehend, eindrucksvoll erlebt haben. Bei dem Normalmenſchen nur unausgeſprochen, ſind ſolche Vorſtellungen bei dem bildenden Künſtler ſehr ſtark: Vergl. Ed. v. Hartmann: Philoſophie des Unbewußten 1. Teil, Fechner und Dr. G. K. L. Hubert: De Dalberg.

iſt jedoch hier mit dem Umſtand eingetreten, daß das Kunſtwerk in ſeiner beſonderen Eigenart bereits fix und fertig ſo ſtark von einem anderen Empfindungs- und Vorſtellungsleben tatſächlich und materiell beeinflußt iſt, daß wir es nicht erſt in der Vorſtellung zu formen brauchen, ſondern daß es ſeinerſeits jeden Menſchen faſt zur gleichen Richtung ſeiner Einfühlung zwingt, falls die Art der Beeinfluſſung einem allgemeinen Bedürfnis entſpricht, einer Mitteilung gleich. Damit iſt zugleich der Einwand Hamanns erledigt, daß das künſtleriſche Erlebnis nicht von einer beſonderen Form des Objekts, ſondern von uns allein abhängig ſei.

Man könnte nun ſagen, hier bei einer ſolchen Mitteilung fängt eben das an, was wir Kunſt nennen. Aber man vermag hier keine Grenze zu finden, ſondern man findet bei allen anderen Lebensäußerungen ſogar, daß es im letzten Grunde auch Kunſt iſt. Denn wenn ich z. B. in kindlichem Drange den großen Wald und die Felſen ſehe und bekomme die Vorſtellung eines Weſens, das noch viel mächtiger iſt, als mein Vater, der unſer Haus gebaut, und viel geſchickter wie meine Mutter, wenn ich im Rauſchen der Bäume ſeine Stimme höre und mich nun heimiſcher und geborgener fühle (vitales Intereſſe) in der großen Welt mit den vielen unbekannten Dingen, ſo nennt man das Glaube, man kann es auch Kunſt nennen, denn es deckt ſich mit allem bisher Geſagten. Solche eindeutigen elementaren Empfindungen werden dann zuerſt durch detailliertere abgelöſt, zuletzt durch intellektuelles Wägen und Vergleichen, Regiſtrieren und Syſtematiſieren zurückgedrängt, aber nie ganz ausgelöſcht[1].

[1] Alle theoretiſchen und dialektiſchen Begründungen eines Gottes-Daſeins haben natürlich nichts mit einem Gottes-Erlebnis zu tun und ſind lediglich Wortſpielereien. Echt dagegen ſind wieder die Zurückdrängung jenes elementaren Erlebniſſes durch aſſoziative differenziertere Vorſtellungen von Werden und Vergehen auf Grund differenzierterer Erlebniſſe oder allgemeine, ſog. metaphyſiſche künſtleriſche

Sie können auch, ursprünglich unmittelbar, intuitiv erfaßt, allmählich zur Konvention erstarren, ebenso wie die Sprache zuerst durch ihre musikalischen, rhythmischen, onomatopoetischen Bestandteile unmittelbar wirkt und später rein konventionell wird[1].

Dieser Konvention liegt unter Ausschaltung der Wirkung des Objekts selbst das Erlebnis des Lebenfördernden dessen zugrunde, was man allgemein macht oder was z. B. übergeordnete Personen machen. Assoziativ verschmelzen sich die Beobachtung ihrer Handlungen und die lebenfördernden Empfindungen der eigenen Nachahmung, wodurch die einzelnen Handlungen ausgelöst werden[2]. Der ganze Weg des unmittelbaren Erlebnisses der Sache selbst, die ja, wie wir bereits gesehen haben, Milieu, Entwicklungsstadium und besonderes vitales Interesse voraussetzt, ist zwar gespart, die Sache hat aber auch nicht die Lebendigkeit für uns, und diese konventionellen Assoziationen schleppen sich weiter, auch wenn jede vitale Wichtigkeit der Sache selbst erloschen ist. Ebenso verhält es sich mit der Ethik, deren Sätze auch selten unmittelbar empfunden werden, sondern meist konventionell sind. Noch möchte ich sagen, daß die dynamische Empfindung und die allgemeinen großen Empfindungen, die sich an die alte Kunst knüpfen, ungefähr in demselben Verhältnis zueinander stehen wie die gewonnene differenziertere Weltanschauung der Entwicklungslehre zum alten monumentalen Gottesglauben.

Empfindungen innerhalb eines Kultes oder einer außergewöhnlichen Gemeinschaft mit Menschen. [1] So entsteht in Sitte, Sprache, Religion usw. eine fingierte, zum Kunstwerk geformte und für unser Empfindungsleben wenigstens am Anfang lebendige Welt, die Vaihingers „Philosophie des Als Ob“ und Max Schlesingers „Geschichte des Symbols“ meisterhaft analysiert. [2] Deshalb besteht das Durchschnitts-Kunstempfinden darin, in einem künstlerischen Objekt eine Ähnlichkeit mit einem bekannten Kunstwerk zu entdecken, an dessen Bedeutung wir durch Erziehung und Mode glauben.

Schon haben wir die Erkenntnis gewonnen, daß faſt jede unmittelbare Empfindung aus mehreren, einander über- und untergeordneten, allgemeineren und ſpezielleren, mehr oder weniger elementaren zuſammengeſetzt iſt gleich einem elektriſchen Funken, der in Wirklichkeit trotz ſeiner Unmittelbarkeit aus tauſend hinüber- und herüberwechſelnden Ausgleichen beſteht. Ein Teil dieſer Empfindungen gehört bereits zu Rudimenten, ein anderer iſt für den Entwicklungsmoment und für das Individium ausſchlaggebend. Zur weiteren Vertiefung dieſes Umſtandes wollen wir ein anderes Schulbeiſpiel gewiſſenhaft analyſieren. Wir nehmen uns die begrenzenden Formen von Öffnungen vor, eine formloſe Breſche, den Rundbogen, den

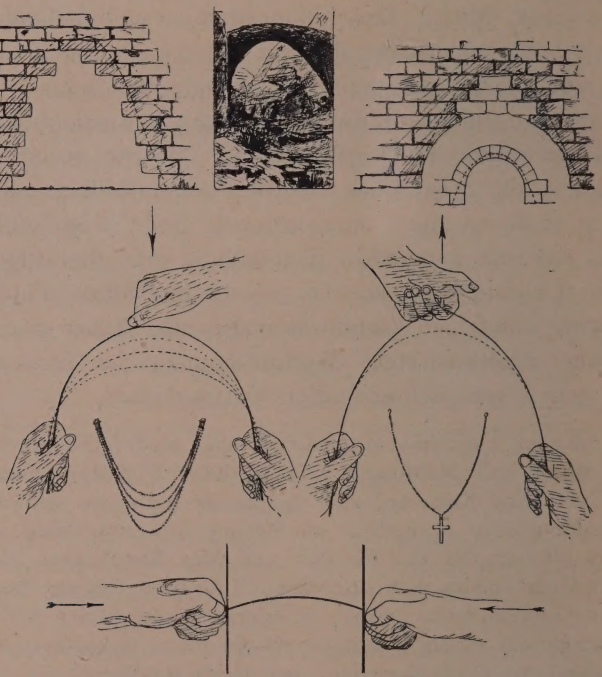
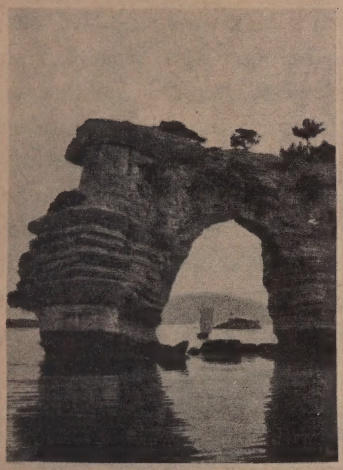


Abb. 2



Am japanischen Binnenlandsee
Wochenschau

Naturbrücke in Utah
Kosmos

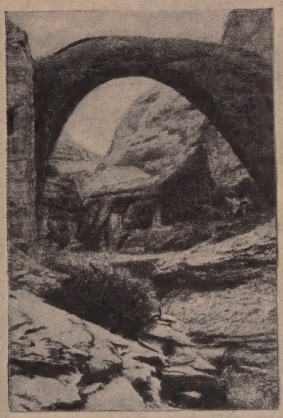


Abb. 3

elliptiſchen, den Spitz- und Segmentbogen. Dem Fachmann iſt bekannt, daß die eigentlichen Druckreſultanten der belaſtenden Kräfte unbekümmert um die eigentliche Form der Öffnung immer in einer Kurve verlaufen, die einer mathematiſchen Parabel nahekommt, ein Umſtand, der ſpäter wichtig wird (Abb. 2). So kommt es, daß Natur-Bögen, -Brücken und -Tore immer die Parabelform zeigen, weil alles außerhalb der jeweiligen Druck- oder Stützlinie von ſelbſt abfällt und abbröckelt (Abb. 3). Bei Kunſtbögen, die von der Parabelform abweichen, müſſen daher dieſe Teile durch die bekannte keilförmige Steinanordnung oder andere Bindemittel gehalten werden. — Zuerſt iſt es die räumliche Anſchauung dieſer Öffnungen überhaupt, die nach Wundt auf Erlebnis, auf Aſſoziationen beruht, nämlich in der Verſchmelzung einer rein paſſiven phyſiſchen Wahrnehmung mit den durch Erfahrung gewonnenen Bewegungsvor-

gängen und entſprechenden Muskelempfindungen[1]. Von vitalem Intereſſe iſt jedoch anfangs nur die Durchgangsmöglichkeit, die Öffnung einer Höhle, des Hauſes von Tier und Urmenſch, die nur ſeinen Dimenſionen angepaßt iſt, ihn infolge dieſer Affinität ſchützt, vital wichtigen Einfluß auf ſein Empfindungsleben beſitzt. Man ſtelle ſich vor, von einem großen wilden Tier verfolgt zu werden: Kein Schutz, nichts, das Tier rückt näher, wild jagt das Blut durch die Adern, die Sinne beginnen in der Todesangſt zu ſchwinden, da ſehe ich ein Loch meinen Dimenſionen angepaßt, im Geiſte ſehe ich bereits mich hindurchſchlüpfen, während das Rieſentier das Nachſehen hat, ſchnell

[1] Das Sehen muß erlernt werden, wie die Neugeborenen es tun. Über einen derartigen intereſſanten Fall berichtet Geh. Sanitätsrat Dr. Augſtein in der „Umſchau", Wochenſchrift über die Fortſchritte in Wiſſenſchaft und Technik (Frankfurt a. M.). „Es handelt ſich hier um einen fünfzehnjährigen blindgeborenen Zögling. Der Knabe unterſchied ſich in den erſten Wochen nach der Operation gar nicht von einem Blinden und lief auf alle Gegenſtände auf. In der vierten und fünften Woche trat die Möglichkeit ein, Tiſchen und Stühlen aus dem Wege zu gehen, wenn er es mit einiger Mühe fertig brachte, zentral zu fixieren, d. h. die Gegenſtände genau in der Sehachſe zu haben. Er hatte alſo kein „Geſichtsfeld", d. h. keine Möglichkeit der Wahrnehmung von der Seite. In den nächſten Wochen ſtellte ſich alsdann auch „Geſichtsfeld" ein, während die Sehſchärfe, alſo die zentrale Wahrnehmungsfähigkeit, bedeutend zunahm. Es ergibt ſich alſo die gewichtige Tatſache, daß neben dem bisher ausſchließlich betonten ſeeliſchen Vorgange, durch den der Taſtſinn Lehrer und Führer des optiſchen Sinnes wird, für die Anfangszeit auch das Verhalten der Netzhaut eine Rolle ſpielt. Sie iſt zunächſt nicht fähig, Bilder der Außenwelt in einer für die Nervenbahnen verwendbaren Form aufzunehmen." Wir ſehen hier die ganze Wechſelwirkung in der Entwicklung, wie die Erfahrung oder das Erlebnis und das vitale Intereſſe wie ein körperliches Glied von uns auf die rein phyſiſche Entwicklung der Netzhaut wirkt und umgekehrt. Außerdem läßt auch das richtige perſpektiviſche Sehen den Erwachſenen im Stich, wenn keine Vergleichsobjekte da ſind, deren Größe und Form uns durch Erfahrung und Erlebnis bekannt iſt.

gewinne ich wieder Kraft und Sicherheit: Ohne Zweifel ein Erlebnis, durch das ſich mit ſolchen Öffnungen dieſe lebenaufbauenden Gefühle aſſoziativ verbinden, zugleich die Eigenart der Öffnung feſt eingeprägt, hier auf viſuellem Wege, als Geſichtseindruck, anfangs jedenfalls auf mehr taktilem Wege. Das Tier rennt ſinnlos drängend an einem Hindernis entlang, fällt ſchließlich durch eine paſſende Öffnung, und Art und Dimenſion prägt ſich infolge der glücklichen Befreiung durch die Art und Anzahl der Reibungsgefühle oder dergl. ein. Kommen ſolche Erlebniſſe oft und in vielen Generationen immer wieder vor, wie dies bei den äußerſt ſtabilen einfachen Kulturen durch viele Jahrtauſende der Fall war, ſo entwickeln ſich beſtimmte erbliche Inſtinkte. Dieſe Art von Aſſoziationen, die ſich an eine Öffnung knüpfen, ſind heute jedenfalls wegen eines mangelnden vitalen Intereſſes im Verſchwinden begriffen, obwohl ſicher noch Spuren davon vorhanden ſind. Z. B. löſt das ganz kleine einſtöckige Haus, auch wenn es nach unſeren Begriffen äſthetiſch nichts iſt, doch immer ſympathiſche Gefühle aus, das alte Gefühl des Geborgenſeins, das ſchon der Hund hat in dem Raum, hinter dem Loch, das ſeinen Dimenſionen, Bewegungen angepaßt iſt, mit ihm gewiſſermaßen verwandt iſt. Inſtinkte und Empfindungen, die allen gemeinſam ſind, werden alſo in ſtabilen Kulturen vorherrſchen und ſtammen aus denſelben, während in höheren, weniger ſtabilen Verhältniſſen das individuelle Erlebnis größere Bedeutung erhält. Es iſt außerdem noch zu bemerken, daß ſolche Reibungs- und Druckgefühle anfangs rein paſſiv empfangen werden, ſie arten erſt durch Entſtehung von Aſſoziationen zu eigentlichen Taſtbewegungen aus, die den Anſchein einer Abſicht des Kennenlernens erwecken. Nachdem ſich alſo das verwandte Objekt in ſeiner Eigenart mit den vital wichtigen Empfindungen und Eindrücken aſſoziativ verſchmolzen hat und unſeren Organismus beeinflußt, erfährt er ſelbſt auch ſofort eine Beeinfluſſung durch den Organismus. Unſere Breſche

z. B. wird schon durch die Reibung anläßlich der Hindurchbewegung für diesen Zweck günstiger gestaltet, jedenfalls erfährt das Objekt immer eine Auswahl; nach Generationen, wenn eine Prädisposition für die typischen Assoziationen vorhanden ist, wird das Objekt sozusagen zielbewußt geformt, d. h. innere Vorstellungen und Empfindungen wählen die konvenierenden Objekte mit Sicherheit aus, oder es werden in Ermangelung solcher mehr oder weniger planlose Bearbeitungsversuche gemacht, bis das Objekt der inneren Vorstellung entspricht, bis es die Empfindung erregt, die wir brauchen, die für uns praktisch, die ein Lebensinteresse sind[1]. Unter diesen Bearbeitungsversuchen kann aber auch etwas ganz Neues entstehen, das auf einmal für unser Empfinden lebendig wird, weil wir eben für unsere Weiterentwicklung diese neue Assoziation brauchen.

Bis jetzt ist aber kein Grund vorhanden, warum man sich für eine der Formen lediglich in ihrer Eigenschaft als Form interessieren sollte. Es liegt nahe, anzunehmen, daß eine affine Eigenschaft, die uns ihre Apperzeption ermöglicht, die Einfachheit ist. Eine solche Einfachheit besitzen unsere Bogenformen mit Ausnahme der amorphen Bresche, die auch deshalb nur als Loch wirkt. Die Wissenschaft hat schon zu viele entgegengesetzte Erfahrungen gemacht, um die Einfachheit noch als ein objektives Weltprinzip hinstellen zu können. Diese Einfachheit, die wir der Welt aufoktroyieren, ist vielmehr nur ein für unser Empfindungsleben lebendiges Prinzip, das unter den obwaltenden Umständen wirklich praktisch und notwendig ist, ohne das eine vollständige, klare, synthetische, d. h. das Ganze momentan übersehende Anschauungs-, Erinnerungs- und Denkmöglichkeit ganz ausgeschlossen wäre. Das damit lebenfördernde Moment stellt die Wirkung des Objektes auf uns dar. Die Auswahl der also gearteten Objekte und die von den assoziativen Vor-

[1] Ed. v. Hartmann: Philosophie des Unbewußten III/IX.

ſtellungen und Empfindungen erzeugte unbewußte Geſtaltung der Objekte nach der vereinfachten Richtung hin wird aber vom erſten Moment unſerer Beziehungen zu den Objekten nicht ausbleiben, wir werden von einer komplizierten Sache eben nur die Grundlinien erfaſſen, weil das andere zu ſchwer iſt[1]. Eine Entwicklungsmöglichkeit des Begriffes „Einfachheit“ iſt aber damit gegeben. Was für uns noch einfach iſt, war vor Jahrtauſenden ſchon kompliziert.

Unſere einfachen Bogenformen ſind nun aber in ihrer Wirkung noch immer recht verſchieden. Wären ſie es nicht, ſo würde wohl nicht in manchen Epochen der Geſchichte mit Fanatismus die eine oder die andere Grundform bevorzugt worden ſein. Nun ſagt man da gewöhnlich, der mathematiſchen Einfachheit ſei eben die dynamiſche übergeordnet, d. h. größte Kraftleiſtung bei kleinſtem Aufwand. Nach den eingangs erwähnten ſtatiſchen Verhältniſſen müßten aber dann alle Bogenformen Parabeln ſein. Da ſie es aber nicht ſind, müſſen wohl noch andere Erlebniſſe im Spiele ſein, die vielleicht jünger, ſtärker und ausſchlaggebender ſind als jene mehr elementaren, die wir bis jetzt kennen.

Es iſt bekannt, daß der Korb- und elliptiſche Bogen aſſoziativ die Vorſtellung reſp. Empfindung des Gedrücktwerdens erzeugt und zwar in einem höheren Grade als der Rundbogen, während der Spitzbogen die bekannte Vorſtellung der Aufwärtsbewegung erweckt.

Nach dieſen Vorſtellungen müßte alſo, wenn wir von der Parabel ausgehen, der Rund- und Korbbogen eine gedrückte Parabel darſtellen, während der Spitzbogen von einer Parabel

[1] Vergl. auch die Ausführungen über Daſeinsform und Wirkungsform von A. Hildebrand und H. Cornelius. (Die Daſeinsform alles Lebendigen iſt fabelhaft kompliziert, ſie muß vereinfacht werden, ſoll ſie zur Wirkungsform werden, d. h. ſoll ſie für unſer Empfindungsleben lebendig werden. Daher die Sucht der Menſchen nach Dogmen und Syſtemen.)

herſtammen würde, die durch eine in der Mitte angreifende, ſich von unten nach oben bewegende Kraft verändert oder deformiert iſt. Es iſt alſo dieſelbe Erſcheinung wie bei dem erſten Bilde. Da dieſer ſinnfällige Ausdruck von Kraftwirkungen aſſoziativ mit dem Geſichtseindruck von Tier und Menſch verſchmolzen iſt, die wegen ihrer eminenten vitalen Wichtigkeit als Feind, Vorbild und Objekt des geſchlechtlichen Verlangens für unſer Empfindungsleben lebendig ſind, ſind dieſe Formen lediglich in ihrer Eigenſchaft als Wölbeform für uns eindrucksvoll. Weil wir alſo dieſes wundervolle Spiel der Kräfte an unſeren Gliedern erlebt haben und immer wieder neu erleben müſſen, und weil es ſich infolge ſeiner Wichtigkeit für uns bei allem einigermaßen Ähnlichen in der Vorſtellung aufdrängt, erzeugen wir jene Formen produktiv, und weil wir in ihnen das für uns Wichtige, Lebenbringende reproduktiv empfinden[1], deswegen ſuchen wir dieſe Formen und genießen ſie ſozuſagen. Da dieſe Deformationsvorgänge von der Parabel ausgehen, müſſen wir auch dieſe Grundform als ein ſtatiſches Prinzip erlebt haben, denn wir müſſen ein natürliches Gefühl für ſie haben. Dies können wir auch nur durch ſubjektive, ſehr alte Erlebniſſe mit dem eigenen Körper bekommen haben, der ja durch ganz primäre Aſſoziationen oder Reflexbewegungen genau im Gefühl hat, wie die Glieder bei dieſer oder jener Laſt, bei dieſer oder jener Art mechaniſcher Beanſpruchung zu ſtellen ſind, damit die Druck- oder Zuglinien die rationellſte Kurve bekommen. Dieſe taktile und motoriſche Empfindung erweitert

[1] Jede impulſive, ſtarke Empfindung ſtellt überhaupt eine geſteigerte Vitalität dar, wodurch ſich der Genuß beim Schönen wie beim Schauerlichen erklärt. Daher iſt Kunſt und Geſchmack nicht nur an das ſog. Schöne gebunden, d. h. an liebliche Empfindungen. „Selig iſt, wer Geſchmack hat, auch wenn er ein ſchlechter iſt“ ſagt Nietzſche; d. h. wer überhaupt ſtarke unmittelbare, aſſoziative Empfindungen und Erlebniſſe hat und ſo die Fähigkeit beſitzt, ſeine Lebensfunktionen zu ſteigern.

ſich zur viſuellen, indem wir es bei anderen Lebeweſen, bei Felſenbrücken u. dergl. ſehen. In dieſem Prinzip der größten Kraftleiſtung bei kleinſtem Aufwand, das in jedem Teil eines hochentwickelten Körpers vertreten iſt, haben wir das Zweckmäßigkeitsprinzip, das der Liebling der modernen Kunſttheorien iſt. Wir können es unmittelbar erleben, wenn eine Affinität zur Zweckmäßigkeit unſeres Körpers beſteht; eine dem Objekt angehörende objektive Zweckmäßigkeit können wir nicht unmittelbar empfinden. Wo ſollten wir etwa ein natürliches Gefühl für den Feſtigkeitskoeffizienten des Eiſens herhaben? Es müßte denn ſein, es hat einer von Jugend an ſtählerne Beine und hat in tauſend vital wichtigen Abenteuern erlebt, was er dieſen zumuten kann, oder es iſt eine Exiſtenz von Jugend an derart mit der Hantierung mit dieſem Material verknüpft, daß ihr dies eiſerne Leben in Fleiſch und Blut übergegangen iſt. Normalerweiſe iſt aber die Kenntnis ſolcher objektiven Zweckmäßigkeiten ein analytiſches intellektuelles Vergleichen und Gegenüberſtellen von Experimenten und Erfahrungen. Jeder Baumeiſter weiß, daß er, wenn er keine gefühlsmäßigen, ſondern auf raffinierte Berechnungen gegründete Konſtruktionen macht, bei Laien, auch bei primitiven Behörden, auf den heftigſten Widerſtand ſtößt, weil ſie nicht fühlen können, daß das halten ſoll: es fehlt die Affinität zu den erlebten Feſtigkeitskoeffizienten. Wir können alſo die Zweckmäßigkeit nur unter Bedingungen unmittelbar empfinden, ſie iſt auch nicht das Alpha und Omega, wie unſere Bogenformen zeigen, und dann muß man auch noch unterſcheiden zwiſchen dieſer eben behandelten Zweckmäßigkeit und derjenigen des Schlupfloches z. B., die dann zweckmäßig iſt, wenn ſie für ihren Gebrauch praktiſch iſt. Die weiteren Erörterungen über die Bogenformen ſollen ſpäter mit den Bildern zuſammen folgen.

Wollen wir Syſtem in die Ordnung der Aſſoziationen bringen, ſo müſſen wir ſie in zwei Kategorien einteilen, von denen die

eine mehr dienenden Charakter beſitzt und zur Mitteilung der anderen hilft. Die erſte Kategorie iſt mehr elementar, bei unſerem Beiſpiel die Einfachheit, welche die klare Wahrnehmung überhaupt ermöglicht, oder — falls dieſe Formen dreidimenſional auftreten — diejenigen Affinitäten, welche das klare und leichte Abtaſten des Körpers erlauben, den Verhältniſſen und der aſſoziativen Funktionsgewohnheit unſerer Sinne entſprechend, Umſtände, welche bereits von Adolf Hildebrand und H. Cornelius ebenſo ſcharfſinnig wie erſchöpfend behandelt ſind und die ſich mit der Art unſerer Betrachtung vollkommen decken, wenn man ſich das Werden der Eigentümlichkeiten aller unſerer Sinne und Organe durch Erlebniſſe denkt, vital wichtige Auseinanderſetzungen der elementarſten Art mit der Realität, die wegen ihrer ſtändigen Wiederholung zu erblichen Reflexbewegungen werden. Die zweite Kategorie betrifft meiſt ſpäter erworbene Aſſoziationen, diejenigen, die mitgeteilt werden, da ſie ausſchlaggebend ſind. Das was ausſchlaggebend iſt, iſt aber je nach Individuum und Zeitpunkt recht verſchieden. Unſinnlich veranlagte Leute, oder ſolche mit noch roher Sinnlichkeit, oder ſolche, welche zu den Wort- und Begriffstypen gehören, werden z. B. unſere Deformationsvorgänge nicht für hauptſächlich halten, wenn anders ſie dieſe überhaupt mitfühlen können oder jemals erlebt haben. Sie werden vielleicht nur die Einfachheit oder Symmetrie empfinden. Da nützt keine Kunſterziehung, wenn es nicht im Blute liegt, oder wenn die Entwicklungsperiode noch nicht gekommen iſt. Die Annahme nun, daß dieſes Ausſchlaggebende mitgeteilt werden ſoll, führt uns in das Reich der Hypotheſe. Die konſequente Verfolgung dieſer Hypotheſe führt uns aber zu Ergebniſſen, die dem ausübenden Künſtler längſt geläufig ſind.

Die Notwendigkeit, dieſe Empfindungen anderen wie bei einer Sprache mitzuteilen, können wir erſt einſehen, wenn wir einen Zweck annehmen, der wieder als einfaches Reſultat, nicht als

Prinzip aufgefaßt werden darf. Dieſer Zweck iſt die Äußerung und Mitteilung der innerſten Eigenart, des Trieblebens, wie es durch das intellektuelle Handeln und Überlegen nicht möglich iſt. Es iſt nicht anders denkbar, als daß wir durch die Kunſtformen, in die wir unſer ganzes Leben kleiden — vom Koſtüm, Art des Ganges, der Haltung, der Geſte an bis zu unſeren Tänzen, Liedern, Tempeln und Gemälden — die innerſte, uns ſelbſt kaum bewußte, d. h. dem intellektuellen Nachdenken unzugängliche Eigenart und unſer Vorſtellungsleben mitteilen, bei uns ſelbſt wie bei anderen die entſprechenden Aſſoziationen auslöſen und ſo durch Auswahl den Typ, den Charakter ſchaffen, ſowohl in der eigenen Perſon, wie bei den Nachkommen. Denn nur die gleichartigen, mit denen die künſtleriſche Geſte verwandt iſt, werden reagieren. Außer dem Zwange der Erwerbsverhältniſſe konnte nur dies früher die Stämme in ſolche Typen, wie Jäger, Fiſcher, Nomadenſtämme mit all ihren ſcharf begrenzten Charaktereigentümlichkeiten teilen reſp. vereinigen. Verwiſcht auch das kontemplative und intellektuelle Moment der modernen Pſyche die Härten dieſer Trennung, zwieſpältige Menſchen ſind auch heute nicht lebensfähig. Die Kunſt iſt alſo eine Sprache. Ich erinnere mich an einen Vers Scheffels, der, nachdem er die Wortſprache rühmt, ausklingt:

„... Ich glaube, noch immer fehlt's am Wort
Für die feinſten und tiefſten Gedanken."

Dieſe tiefe Sprache iſt die Kunſt, und ſie muß wohl, was die Technik ihres klaren und intenſiven Mitteilungsvermögens betrifft, denſelben Geſetzen gehorchen wie unſere Wortſprache: Weglaſſen alles Nebenſächlichen, Vermeiden alles das Prinzip Verwirrenden, alles muß auf den Kern der Mitteilung hinzielen, Erhebung der mitzuteilenden Affinität zum alleinigen Prinzip, wodurch z. B. bei unſeren Deformationsvorgängen die eigentliche „μορφή" im Gegenſatz zu den amorphen Formen der Natur entſteht; durch dieſe prinzipielle Anwendung ergibt ſich auch

eine gewiſſe Übertreibung, weswegen man auch z. B. zur Mitteilung der Empfindung der Aufwärtsbewegung lieber den Spitzbogen als die Parabel verwendet. Sowohl was als auch wie man es mitteilen ſoll, iſt dem Takte des Künſtlers und ſeinem Verſtändnis für die Zeit anheimgegeben. Das Ineinandergreifen zahlloſer Affinitäten, deren beſonders günſtiges Zuſammenwirken eine künſtleriſche Äußerung zum eigentlichen Motiv ſtempelt, läßt ſich mit dem Verſtande gar nicht überſehen oder gar erfinden. So ſehen wir, daß auch bei der Kunſtſchöpfung keinerlei analytiſche Arbeit im Spiele ſein kann, ſie muß intuitiv ſein[1]. Erſt das Realiſieren und Fixieren erfordert intellektuelle Kräfte, die aber nicht geringer eingeſchätzt werden dürfen.

Blickt man noch einmal zurück, ſo wird man wohl ſagen, das ſei eine erbärmliche Weltanſchauung, der eine erbärmliche Kunſt entſpringen muß: Das ſoll ein Durcheinander von Empfindungen ſein, aus dem Nebel ſtammend und ins Nebelhafte ſich ewig weiter entwickelnd, ſich der Welt anpaſſend und ſie ſich zugleich formend, ohne daß man weiß, ob dies alles nicht nur Fiktion iſt. Wie ein uferloſes Meer iſt das ohne etwas Greifbares, ohne Grund, jede Hoffnung, jedes Streben zerſchmetternd. Aber vielleicht wird dieſes große Waſſer, das uns eben verzweifeln ließ, plötzlich großartig, wenn wir den ſicheren Grund unter den Füßen finden, wenn wir ſagen, daß es eben der Weg durch dieſes ſtändige ſubjektive Erleben iſt, der uns die objektive Erkenntnis einer tatſächlichen Welt überhaupt eröffnet: „Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt“ ſagt das Vorbild eines intuitiven Erkenners, Goethe. Zugleich möchte ich einem großen Wort Ed. v. Hartmanns (Philoſophie des Unbewußten Bd. 2, S. 413) hiermit neues Leben verleihen, das da ſagt: „Nur, was wir

[1] Daher hat Schopenhauer recht, wenn er die Muſik an die Spitze der Künſte ſtellt, da bei ihr die reine Intuition am markanteſten zur Geltung kommt.

durch Analogie mit uns ſelbſt zu verſtehen vermögen, nur das können wir überhaupt an der Welt verſtehen, und wären wir nicht ſelbſt ein Stück der Welt, und wären nicht unſere anthropologiſchen Elementarleiſtungen gleich allen übrigen Erſcheinungen dieſer Welt aus den gemeinſamen Grundprinzipien eben dieſer Welt hervorgewachſen, ſo würde mit der fehlenden Ähnlichkeit und Analogie zwiſchen uns und der übrigen Welt auch jede Möglichkeit eines Verſtändniſſes derſelben für uns abgeſchnitten ſein.“ Dasſelbe ſagt die Piloſophie von Philipp Batz.

Es beſteht genügend Grund zur Annahme, daß ſich im Geiſte der Zeit bereits die Entwicklung von dem durchaus ſubjektiven Erleben, Mitteilen und Verkörpern zu einem mehr oder weniger großen objektiven Ausdrucksvermögen vollzogen hat, wie dies vorbildlich in den großen Stilepochen der Fall war. Da die Analogie, die Affinität gewahrt bleiben muß, ſo haben wir uns nach Milliarden von wechſelſeitigen Anpaſſungsverſuchen ſo geſtaltet, daß wir als immer reinere Verkörperung dieſer objektiven Grundprinzipien der Welt, des Trägers der Empfindungen, erſcheinen (zuerſt allgemein empfunden: „Das Ebenbild Gottes“). Ebenſo ſind dieſe Deformationsvorgänge bei einer Harmonie von Form und Kraft eine verkörperte objektive Erkenntnis, nach anfänglichen unfertigen Verſuchen, der Affinität zu unfertigen Menſchen entſprechend. Damit ſoll aber nicht dieſer oder jener Typ dogmatiſch allein als fertig bezeichnet werden, ſondern hierfür iſt der Begriff der gegenſeitigen funktionellen Anpaſſung aller Teile maßgebend, deren Vollkommenheit nicht auf eine feſtſtehende Art beſchränkt iſt.

II. DIE PRAKTISCHE ANWENDUNG

Was wir im vorigen Kapitel mit etwas neuen Ausdrücken gesagt haben, ist eine alte Erkenntnis. „Der Mensch, das Maß aller Dinge" ist ein alter Grundsatz. Daß der menschliche Körper im Grunde genommen zu allen Formen und Proportionen eine Beziehung hat, weiß jeder ernsthafte Künstler, und alle Kunstschulen halten das Aktzeichnen für den Grund des künstlerischen Könnens[1]. Albrecht Dürer bereits hat 1528 eine Proportionslehre verfaßt mit dem Motto: Ein guter Maler ist inwendig voller Figur. Aber dieser Grundsatz ist nur in

[1] Max Klinger mit dem Motto am Anfang des Buches dürfte die interessanteste Autorität sein, und sein Ausspruch eröffnet große Perspektiven für die historische Kunstforschung. Es ist in allen Zweigen der bildenden Kunst versucht worden, das Material und das dargestellte Objekt in seiner objektiven Wesenheit zur Geltung kommen zu lassen und von allem Subjektiven (als einer unnützen Sentimentalität) abzusehen: Ein Experiment, das ja immer eine Halbheit bleiben muß, aber genau dem psychischen Zustand dieser Generation entspricht. Diese versuchte Objektivität stellt den Impressionismus dar gegenüber unserem Expressionismus, der etwas Subjektives ausdrücken will, der unmittelbar, suggestiv sprechen will (ohne Kommentar!). Der Impressionismus in der Malerei ist psychologisch genau dasselbe: Es soll von den zwei Faktoren, dem passiven Eindruck auf der Netzhaut und dem formenden, beeinflussenden subjektiven Erlebnis, dem Geistigen, nur der Faktor Netzhaut übrig bleiben, ein Experiment, das natürlich ebenfalls eine Halbheit bleiben muß: Denn irgend etwas an dem Bilde ist es ja doch, was den Künstler rein subjektiv packt, und wenn es auch nur ein pikanter Farbfleck in einem sonst gleichgültigen Naturausschnitt ist. Das Subjektive, das Geistige wird hier eben auf ein Minimum beschränkt. Und deswegen bleibt der Impressionismus auch immer kalt, wie Menschen, die rein sachlich und objektiv und nicht in impulsiver Unmittelbarkeit leben. Das Wesen des Expressionismus ist also die Grundlage aller unserer Darlegungen, und wenn wir gelegentlich von einer Verobjektivierung gesprochen haben, so ist nur an eine Klärung des Subjektiven zu denken.

ſeiner Allgemeinheit, nicht in ſeiner Differenziertheit gefühlt worden, weshalb er in letzter Zeit auch den Zuſammenhang mit allen den vielen, ſich beinahe überſtürzenden Detailfragen unſerer neu zu formenden Zeit verloren hat.

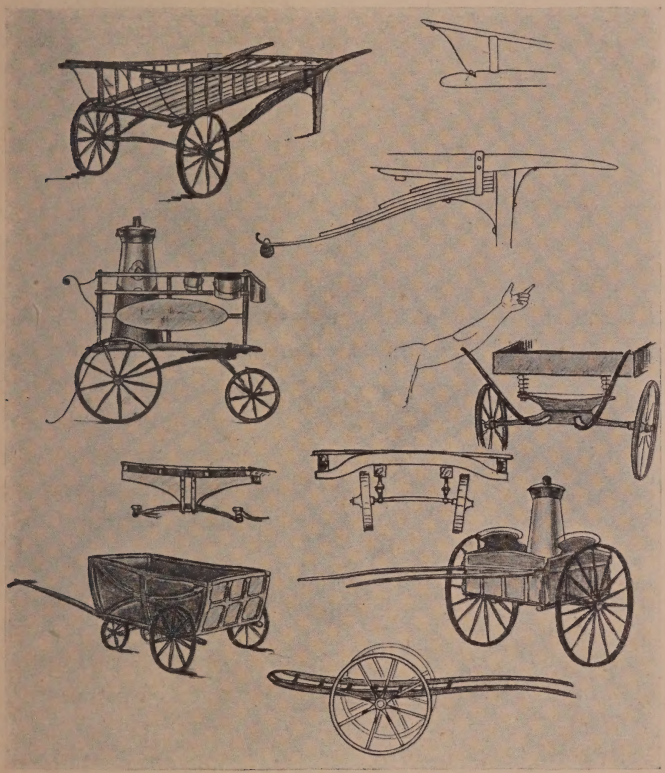


Abb. 4

Die gründliche Analyſe unſerer Beiſpiele wird nun unſere bis jetzt abgeleiteten Grundſätze weiterhin erhellen und differenzieren.

Beginnen wir mit einem alten Machwerk der Menſchen, das noch aus der Zeit ſtammt, wo man Kunſt empfand und nicht machte, dem Wagen (Abb. 4). Hier kann weder Raumwirkung,

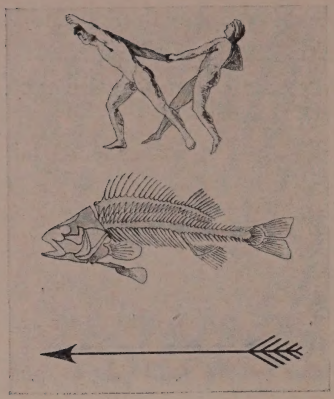


Abb. 5

noch Einfachheit, noch ornamentale Wirkung etwas ausrichten, das ist nur Konstruktion und zwar eine verhältnismäßig komplizierte. Die einzige Affinität, die uns das Machwerk — als Form betrachtet, nicht in seiner Eigenschaft als praktisches Beförderungsmittel — für unser Empfinden lebendig macht, ist der sinnfällige Ausdruck der mechanischen Beanspruchung: Wie das sich dehnt und schwillt wie ein lebendiges Glied, wie sich das biegt, wo die Last zu liegen kommt, und hebt, wo die Hand angreift. Und siehe da, schon teilt uns auch die Form unmittelbar mit, was man mit diesem oder jenem Bestandteil anfangen soll: da soll man etwas daraufliegen, hier anpacken, schieben oder ziehen, und Art, Intensität und Klarheit dieser Mitteilung legt Zeugnis ab von dem Wesen des Künstlers.

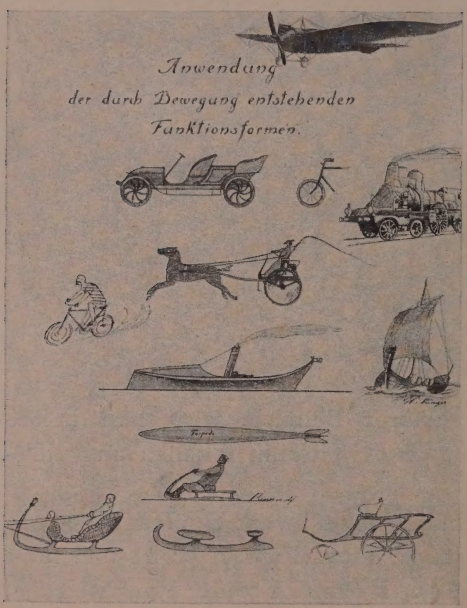


Abb. 6

Noch drastischer illustriert unsere Grundsätze das nächste Beispiel, das den sinnfälligen Ausdruck der angreifenden Bewegung zeigt. Die angreifende Bewegung zerfällt in zwei Momente, in ein angreifen-

des, das Medium durchſchneidendes, und in ein retardierendes Moment einer der Beharrung unterworfenen Maſſe. Beide Momente zeigen ſich in frappanter Weiſe ſinnfällig bei ſich bewegenden Konſtruktionen ausgedrückt: Der vordere Teil, der Keil, greift an, bohrt ſich in das Medium, das durcheilt werden ſoll, der hintere Teil wird anläßlich der Bewegung zurückgebogen wie die Gräten, die Floſſen eines Fiſches und das Gefieder eines Pfeiles (Abb. 5 und 6). Die Karikatur bedient ſich ſogar dieſes Mittels, Bewegung mitzuteilen, indem ſie die Räder des Autos oder des Fahrrades zur Ellipſe in der Fahrrichtung verzerrt, ein Deformationsvorgang, wie wir ihn ſchon im erſten Teil behandelt haben[1]. In alten Zeiten drückte man dies Prinzip noch draſtiſcher und ſubjektiver aus durch ein ſich aufbäumendes Tier oder dergl. Sich bewegende Körper, bei denen die Bewegung nicht ausgedrückt iſt, wie z. B. unſere ſchwimmenden Feſtungen, die Kriegsſchiffe, wirken durch ganz andere Affinitäten: Abgeſehen von Empfindungen, die ſich an einzelne Teile knüpfen, iſt es eine ganz elementare Empfindung, die Ehrfurcht vor der Größe, die hier oft ausſchlaggebend iſt. Jeder weiß das, der ſich jemals auf einem kleinen Boote befand und vor ſich auf einmal den Bug eines ſolchen Ungetüms auftauchen ſah.

Tauſend Dinge des alltäglichen Lebens erwecken dynamiſche Empfindung durch den Ausdruck des Spieles der bei ihnen in Frage kommenden Kräfte (Abb. 7 und 8). Das Gefäß baucht ſich aus unter dem Drucke der Flüſſigkeit; herumgelegte Ringe können dadurch die verſchiedenſten Profile hervorrufen, die wieder ihrerſeits durch die Affinität zum Rhythmus unſerer Bewegungen lebendig ſind. Die Leiter quetſcht ſich unter dem Drucke unten auseinander, die Fachwerkſtreben rufen Schwellungen, Biegungen, Spreizungen hervor. Das Schwert, das Beil

[1] Der nach hinten fliehende Eiſenbahnrauch iſt ein ſchon den Kindern bekannter Eindruck, der die Vorwärtsbewegung charakteriſiert.

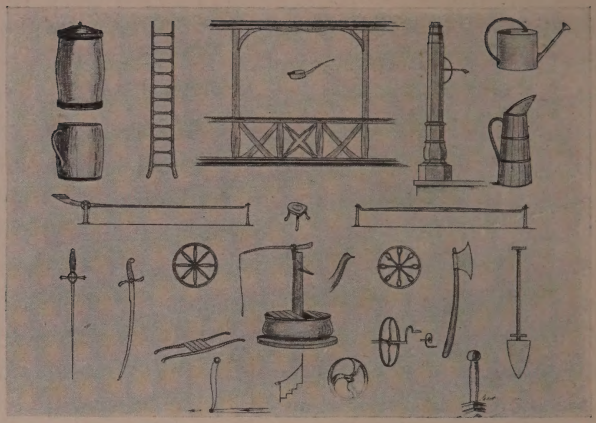


Abb. 7

biegt sich wie eine Gerte beim Schlagen; vertrauensvoll wie eine Hand legt sich die Barrière auf den Bock, der herausfließende Wasserstrahl zieht Formen, die Speichen der Räder spreizen sich; der Degen, der Spaten zeigen wieder die Form der Angriffsbewegung, die verdrehten Speichen der Räder ausgesprochene Rotierung durch ein Vorauseilen und Zurückbleiben, Tragbahren und Wägen sacken unter der Last durch usw.

Abb. 8

Abb. 9 stellt an die Vertrautheit mit den Kräften des Materials bereits höhere Ansprüche. Wenn ein Balken auf zwei Stützen belastet ist, wird bekanntlich der untere

Teil gezogen, der obere gedrückt, ein ſtatiſches Prinzip, das im Eiſenbetonbau praktiſch ausgenützt iſt. Wie drückt ſich dies für die Sinne aus: Naturgemäß iſt der Zug eine ſtraffe gerade Linie, der Druck ein Aufquellen, ein Sichaufbäumen des Materials, denn dies würde geſchehen, beſtände der Balken aus einem ähnlichen Material, aus dem unſere Glieder beſtehen. An ſämt-

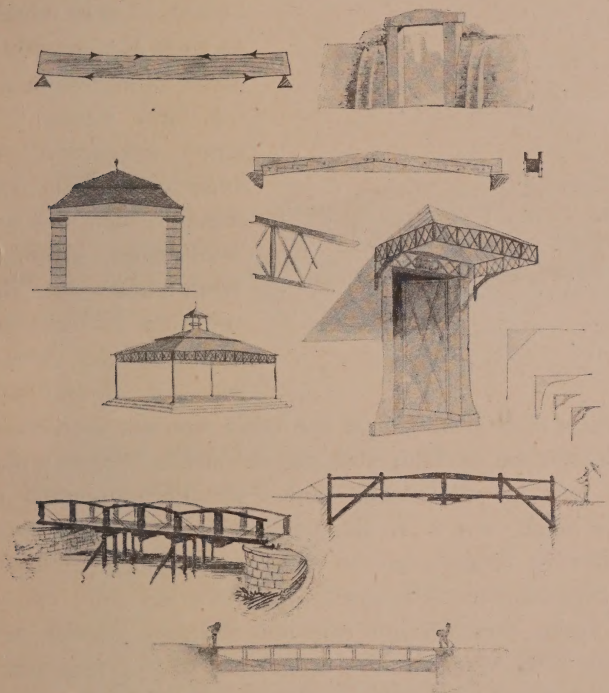


Abb. 9

lichen Beiſpielen der Abb. 9 ſehen wir dies durchgeführt, desgleichen auf Abb. 10. Es liegt etwas in dieſen ganz modernen Konſtruktionen von der Lebendigkeit der alten Kunſt. Wäre es aber allein, wie man bisher annahm, die Verſtärkung am beſonders gefährdeten Querſchnitt, die dieſe Schwellung motiviert, ſo könnte man ja ebenſo gut die Schwellung unten

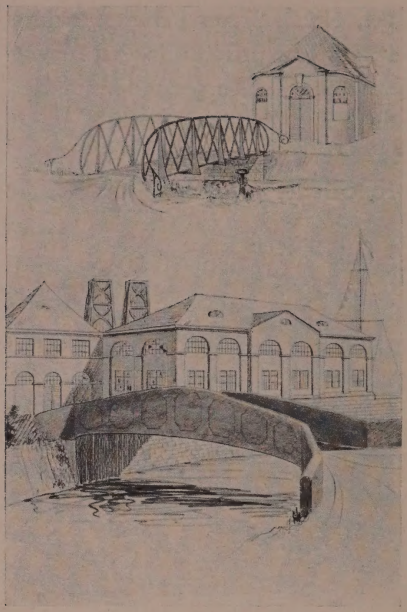


Abb. 10

anbringen, wogegen aber ſowohl die traditionellen Formen wie das unmittelbare Empfinden ſprechen. Mit tödlicher Sicherheit verjüngt ſich das Tiſchbein in Abb. 11 nach unten, wenn es oben eingeſpannt iſt, wie unſer Bein, und es verjüngt ſich nach oben, wenn es unten eingeſpannt iſt, wie unſer Arm. Wie mit zwei Händen wird das drehbare Waſſerrohr gehalten, die Ähnlichkeit des Schlegels mit dem ſchlagenden Arm iſt frappant. Hier ſehen wir am deutlichſten, wie ſich unſere Ausführungen an die Lehre von der Organprojektion anſchließen, die da ſagt, daß unſere Geräte, Waffen und Werkzeuge nur Erweiterungen und Vervollſtändigungen unſerer Glieder ſeien, wie z. B. die primitivſte Waffe, der Wurfſtein, eine direkte Beziehung zur Größe und Form unſerer Hand hat. Sinnlos vor Wut greift der Affe um ſich, er erwiſcht einen Stein, der ſich gut mit den Fingern greifen und umſpannen läßt, ohne Abſicht ſchleudert er ihn auf den Feind, trifft ihn, tötet oder verjagt ihn, das Erlebnis iſt eingetreten, und die erſte Waffe, die erſten Aſſoziationen, die ſich an ſie knüpfen, ſind hergeſtellt.

Im Gegenſatz zu allen dieſen dynamiſchen Empfindungen ſteht die Wirkung des Propellerflügels. Die Kurve ſeines glitzernden Randes iſt die anmutige Auf- und Abbewegung einer Hand, eines Armes, und liebkoſend taſtet das Auge die Drehung ſeiner

Fläche ab. — Nein, es iſt nicht die Affinität zu ſolchen ſubjektiven Erlebniſſen, es iſt die Mathematik der Kurve, die uns entzückt, wendet man da ein. Aber man denke an alle die Linien und Kurven, deren Mathematik unterbrochen iſt und die gerade dadurch reizen, ebenſo wie der ökonomiſche gleich-

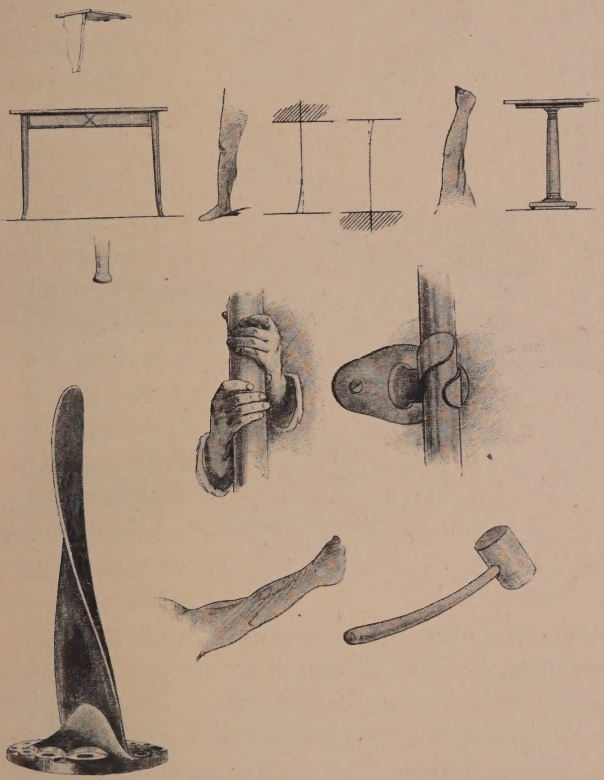


Abb. 11

mäßige Rhythmus unſeres Pulsſchlages, unſerer Bewegung im Affekt ſich verändert. Bei der dem Heben und Senken des Versmaßes entgegengeſetzten Betonung, bei den Synkopen im Takte der Muſik u. dergl., bei der Aſymmetrie innerhalb der Symmetrie, überall dieſe Erſcheinung, die uns zeigt, daß es

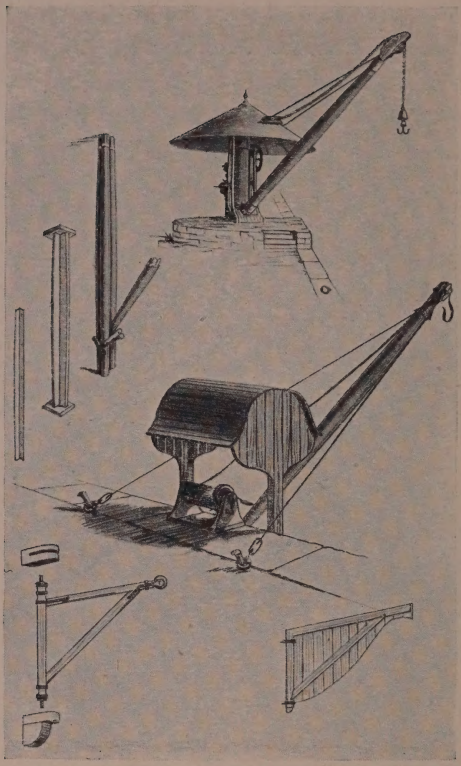


Abb. 12

eben doch die Analogie zu jenen Erlebniſſen iſt, die uns das Einfühlen möglich macht, die uns erſt die Kurve lebendig macht, ohne die wir ſie überhaupt nicht bemerken, geſchweige denn produzieren würden. Denn wir müſſen uns allmählich mit der Tatſache abfinden, daß es keinem Menſchen einfällt, von irgendeiner Sache oder einem Gedanken Beſitz zu ergreifen aus Gründen des reinen Verſtandes, nicht einmal dem reinen Wiſſenſchaftler.

In Abb. 12 ſehen wir die Schwellung an den Auslegern des Kranes; die Verſchalung eines Auslegers unten rechts bringt uns erſt zum Bewußtſein, wie die bekannte Form einer Konſole eigentlich infolge Durchbiegung der Druckſtrebe entſteht.

Abb. 13, 14 und 15 zeigen weitere Funktionsformen von Kranen und Auslegern. An einigen Beiſpielen iſt mit Pfeilen darauf hingewieſen, daß ein Ausleger die Empfindung des Indiehöheſtrebens erweckt, wenn die Biegung nach unten infolge einer Laſt nicht ausgedrückt iſt. Wir haben hier eine ähnliche Erſcheinung wie bei der Wirkung des Spitzbogens, und dieſe Erſcheinung, daß durch Negierung des Ausdrucks der er-

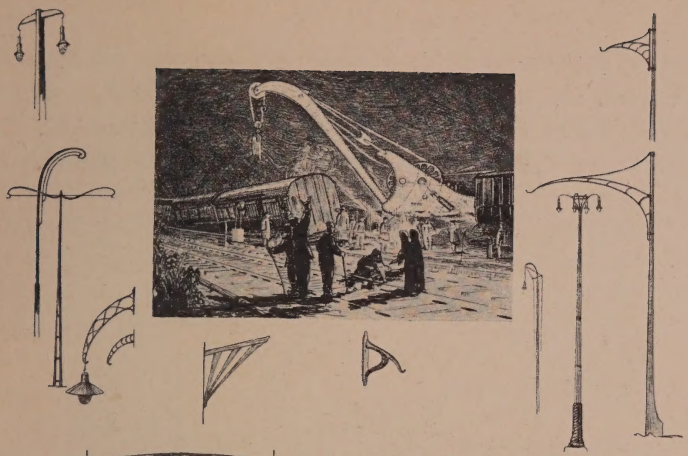


Abb. 13

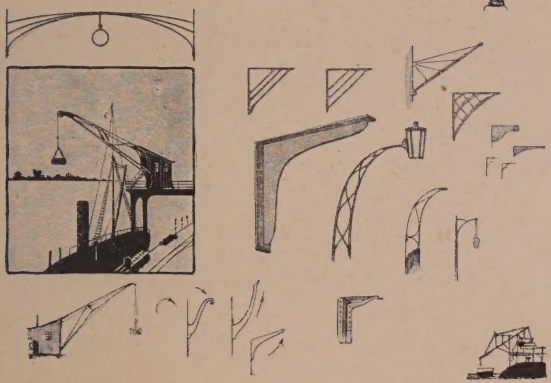


Abb. 14

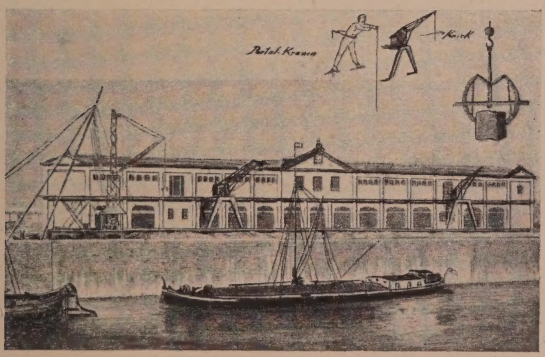


Abb. 15

warteten Funktion die Vorſtellung der entgegengeſetzten erweckt wird, ſoll noch zu den wichtigſten Erkenntniſſen führen.

In Abb. 16 iſt dieſe Erſcheinung weiter veranſchaulicht. Die Analogie der Krane mit herausgeſtreckten Armen iſt evident[1].

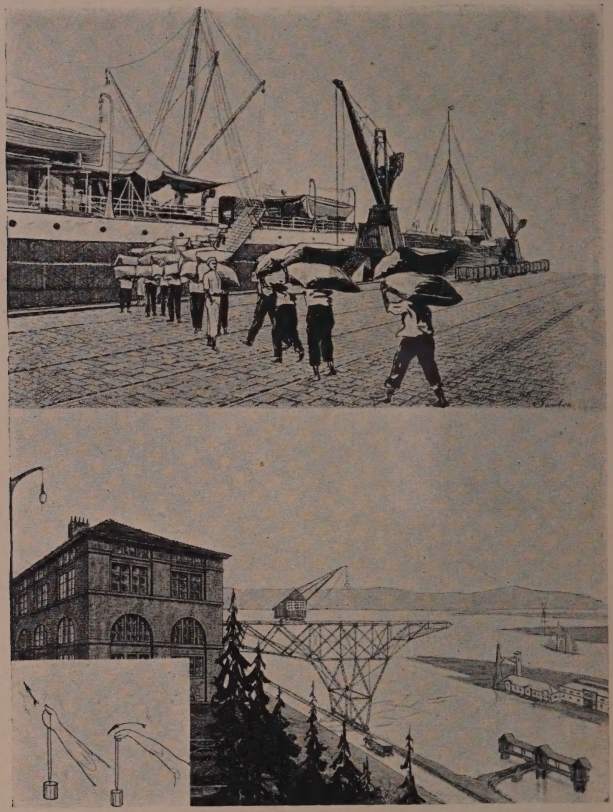


Abb. 16

Wer einmal in London auf der Towerbridge ſtand und geſehen hat, wie dieſe eiſernen Arme ſich aus den Magazinen rechts

[1] Die Vorſtellung des Armes muß nicht unbedingt vorhanden ſein. Der Ähnlichkeit eines roh gezimmerten Kranes mit einem Kranich-

und links des Fluſſes ſtrecken und die ſchwer beladenen Schiffe ausladen, wird vielleicht mit weniger Verachtung auf dieſe Erzeugniſſe der neuen Zeit blicken. Einem kraftſtrotzenden Arm wird es weniger als einem ſchlanken eleganten Arm anſtehen, durch eine Laſt nach unten gebogen zu werden, und die alten Krane in Abb. 18 und 19, die ſich drohend aus ihren Gehäuſen recken, ſind daher in ihrer Art äußerſt charakteriſtiſch. Alle dieſe Bilder illuſtrieren auch das, was wir im erſten Kapitel mit der Technik der klaren Mitteilung gemeint haben. Sei es, daß der ſtarre, kraftſtrotzende Arm oder der zarte, von der Laſt leicht gekrümmte Arm mitgeteilt wird, immer iſt das Charakteriſtiſche durch wiederholte oder ähnliche Linien unterſtrichen und betont, ſicher aber nicht durch verwirrende, anders geartete, verdorben. Andere Konſtruktionen mögen vielleicht leichter zu berechnen ſein und einige Kilo weniger Material brauchen, ſie entſpringen aber einer falſchen Auffaſſung des Begriffes Zweckmäßigkeit und bedeuten künſtleriſch dasſelbe wie etwa eine Rede, welche eine Behauptung aufſtellen will, die in drei Sätzen klar darzuſtellen und durch ſechs analoge eindringlich gemacht werden könnte, ſtatt deſſen aber durch ſechs nicht dazu gehörende oder das Gegenteil behauptende Sätze vollſtändig verwirrt wird.

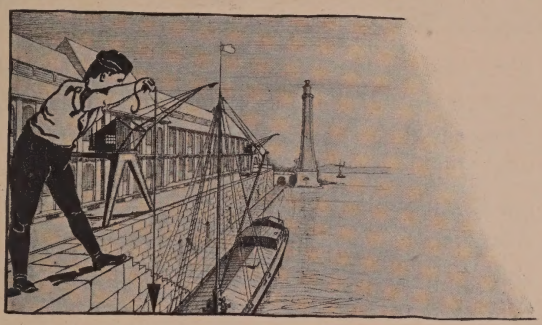


Abb. 17

ſchnabel verdankt das Werkzeug ſogar ſeinen Namen. An einem ſolchen alten Holzkranen iſt eben die Dimenſion der Hölzer allein ſchon verwandt zu unſeren Gliedern, ſo daß es die Form nicht unbedingt ſein muß. Fehlt, wie in Abb. 17, die Affinität der Dimenſion, ſo muß die Form und Anordnung verwandt mit dem Menſchlichen ſein.

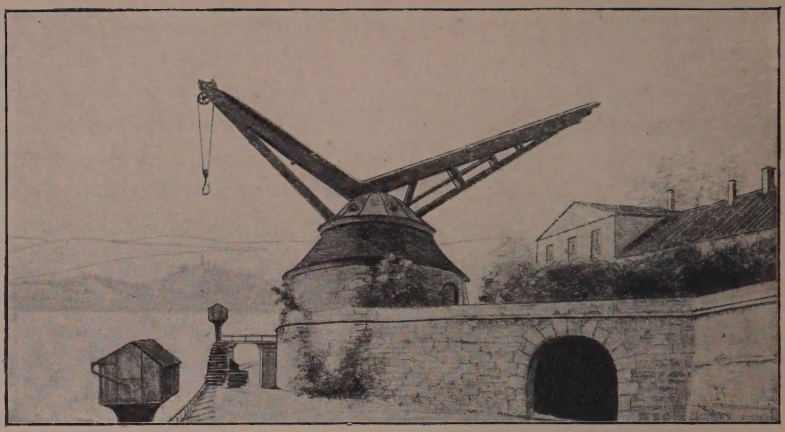


Abb. 18

Der auffallende Unterſchied des alten und der modernen Kranen legt uns den Gedanken einer Entwicklung der Funktionsformen nahe, wie dies Abb. 20 veranſchaulicht. Der Übergang von Holz zum Eiſen iſt nebenſächlich, die Entwicklung vom durchaus Subjektiven zur Verobjektierung nach Maßgabe der Ausführung des erſten Kapitels iſt das Primäre. Für die Feſtigkeit des Holzes und ſeine Dimenſionierung haben wir ein natürliches Gefühl, denn es kommt der Feſtigkeit unſerer

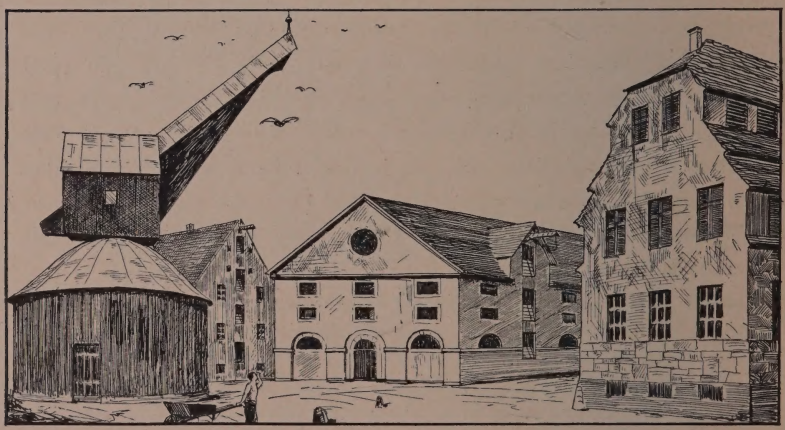


Abb. 19

Glieder am nächsten (dieſe Tatſache iſt dadurch anerkannt, daß z. B. Behörden für Holzbalken keine Berechnung verlangen, hingegen für alles Eiſenwerk, weil unſer natürliches Gefühl grobe ſtatiſche Verfehlungen in Holzkonſtruktionen ausſchließt). Eine Affinität iſt alſo ohne weiteres bei Holzkonſtruktionen gegeben. Wir kennen dieſe Tatſache von Holzbrücken und Fachwerkonſtruktionen her, die auch ohne jeden ſinnfälligen Ausdruck der Kraft für unſer Empfinden lebendig ſind. Es liegt alſo für den naiv empfindenden Menſchen kein Bedürfnis vor, anderes Material zu ſuchen. Erſt der hochentwickelte, geſchmeidige Körper, der mit den geringſten Mitteln die größte Kraftleiſtung hervorbringt, verlangt ſein Spiegelbild in unſeren modernen Konſtruktionen, die der Ausdruck differenzierter dynamiſcher Vorſtellungen von dem Kräfteſpiel in der Materie ſind, deſſen immer klarere Erkenntnis auch eine ſtetig zunehmende Sachlichkeit der Darſtellung erfordert; die Entwicklung der drei Tiſchbeine erläutert dies einigermaßen, an die man ſich ſpäter bei der Analyſe der Unterſtützungsarten noch einmal erinnern wolle. Daß dieſe Eiſenkonſtruktionen in Wirklichkeit gar nicht ſo elaſtiſch ſind, daß ſie dieſe Schwellungen und Biegungen rechtfertigen, kümmert uns nicht. Für unſer unmittelbares ſinnliches Urteil ſind es zarte Körper, da unſer natürliches Gefühl mit viel geringeren Feſtigkeitskoeffizienten und entſprechend ſtärkerer Dimenſionierung rechnet. Auch iſt der Ausdruck eines Kräfteſpiels

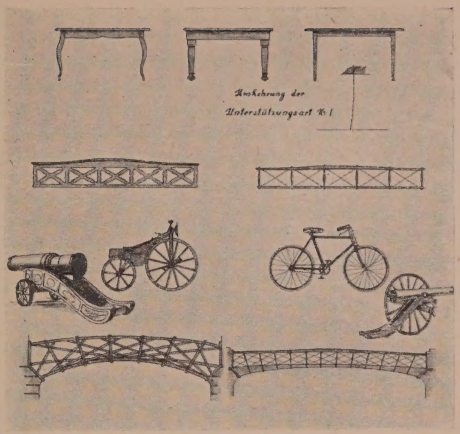


Abb. 20

die einzige Möglichkeit zur Erzeugung einer Verwandtſchaft, wenn die Dimenſion aufhört, verwandt und uns verſtändlich zu ſein.

Von ſelbſt dagegen ergibt ſich die gebogene Linie eines Zeltes, auch wenn es von Wellblech iſt, wie auf Abb. 21. Was iſt der Aufſchiebling unſerer Dächer anderes als dieſe Linie des Zeltes! Warum wirkt der Verfall ſo künſtleriſch? Weil ſich hier von ſelbſt ſinnfällige Darſtellungen der Kräfte er-

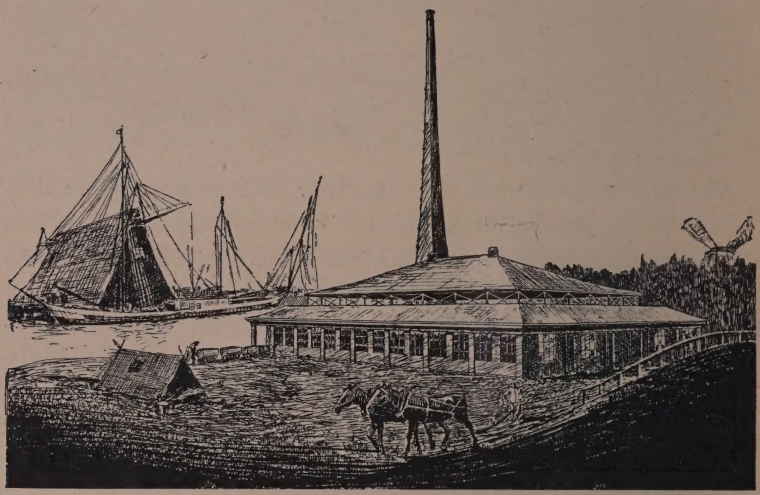


Abb. 21

geben, wir fühlen, wie es ſtützt, hängt, ſich durchbiegt, ſich dehnt und ſich ſchiebt. Noch bei niemand hat das Zelt des Wanderzirkus ſeinen Eindruck verfehlt, mit ſeinen Tüchern, Seilen, Stützen in der naivſten konſtruktiven Anordnung, deren Kräfte jeder ſofort überſieht und mit fühlt (Abb. 22). Die naive Anordnung der Konſtruktion gehört überhaupt zu derſelben Art von Affinitäten, wie die Einfachheit der Linien und Flächen, und wir werden ihr noch öfters begegnen.

Wir kommen nun zur Analyſe der Unterſtützungsarten.

Schon einmal haben wir bei den Tiſchbeinen die Analogie zwiſchen einem Arm und dem unten eingeſpannten Tiſchbein geſtreift. Bei der doriſchen Säule haben wir dasſelbe Prinzip (Abb. 23). Wenngleich auch dieſe ſtatiſche Beziehung allein

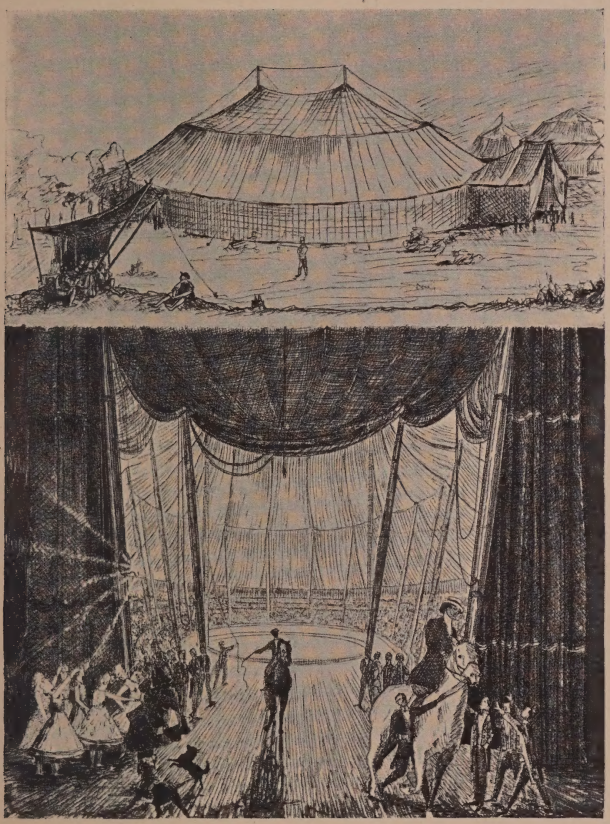


Abb. 22

die typiſche Form der Säule, ihre Verjüngung nach oben beſtimmt, iſt doch dieſes Erlebnis nicht das einzige, das die Empfindungen und Vorſtellungen beſtimmt. Da z. B. der Baum, die Pflanze, mit denen das Menſchengeſchlecht durch uralte und

immer wieder neue vitale Intereſſen verbunden iſt, demſelben ſtatiſchen Prinzip unterworfen iſt, haben wir zugleich auch Vorſtellungen des Wachſens, viele empfinden auch nur die Eleganz der ſeitlichen Begrenzungskurve. Jedenfalls iſt dies diejenige Unterſtützungsart, die für die breiten Maſſen am verſtändlichſten bleibt. Die Einſpannung der auf Druck beanſpruchten Säule ſcheint alſo von beſtimmendem Einfluß auf die Form zu ſein, ſie muß aber logiſcherweiſe auch von beſtimmendem Einfluß auf deren Stärke ſein. Denn es iſt doch klar, daß, wenn eine Säule für das Auge beſſer und ſicherer eingeſpannt iſt, ihre Dimenſion vermindert werden kann. Betrachten wir auf Abb. 24 links Figur 1, 2 und 3, die alle nur unten oder nur oben eingeſpannt ſind, ſo erſcheint Figur 1 und 2 hinſichtlich der Dimenſion normal, Figur 3 zu ſchwach, dagegen Figur 4 mit denſelben Dimenſionen wie Figur 3 wieder normal, weil es eine Einſpannung von größerer Sicherheit aufweiſt. Die Stützen ſind

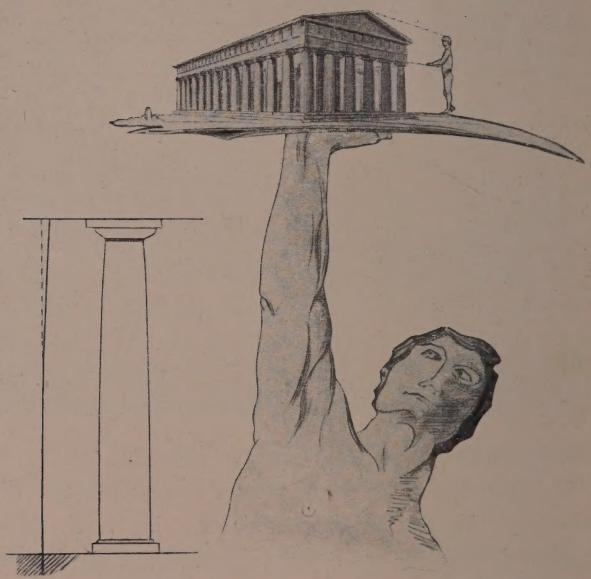


Abb. 23

nämlich oben und unten eingespannt. So erhalten wir also durch die Art der Einspannung 4 Formen mit 4 Dimensionen, nämlich den nur unten oder nur oben eingespannten Stab, den eingeklemmten Stab, den unten und oben eingespannten Stab und den Stab, der unten eingespannt und oben drehbar befestigt ist, wobei die Säule als Stabbündel mit zentrisch angreifender Last aufzufassen ist. Das wissenschaftliche Experiment hat gefunden, daß sich die Tragkraft dieser 4 Unterstützungsarten wie $^1/_4$ zu 1 zu 2 zu 4 verhält, daß also die 4. Unterstützungsart bei gleicher Stärke 16mal so viel tragen kann, wie die erste. Wir können also auch bei gleicher Last, soweit dies das Auge abschätzen kann, die Dimension der Säulen verringern, wenn wir die Dimension der dorischen Säule, die sich durch so viele Geschlechter erhielt, für eine treffliche Anpassung an die Forderung unseres unmittelbaren Gefühls halten und ihre Dimension zugrunde legen.

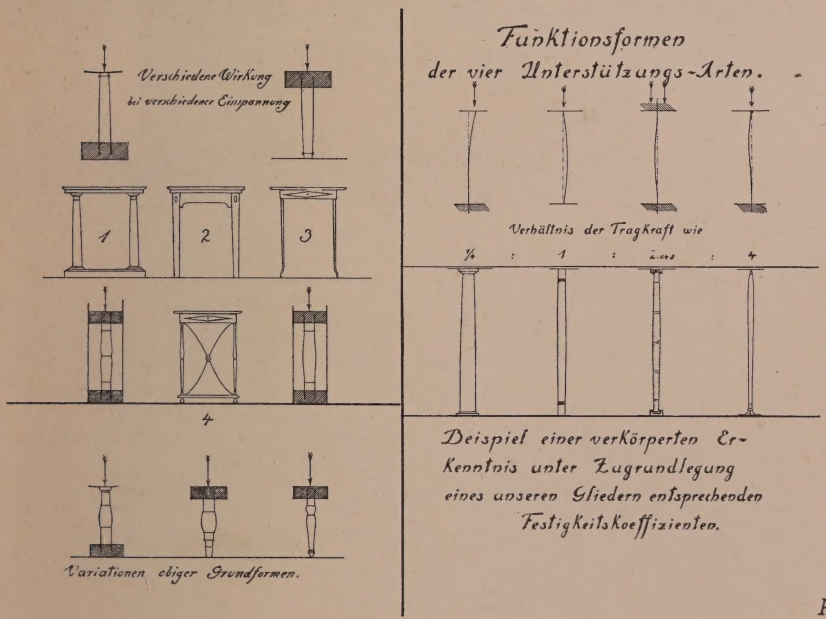


Abb. 24

Soll unſere auf logiſchem Wege gewonnene Forderung richtig ſein, ſo müſſen ſolche Säulen in ihrer jeweiligen Einſpannung entweder ausgeſprochen maſſig oder ausgeſprochen ſchlank erſcheinen, wenn wir die Dimenſionen nicht nach obigen Grundſätzen beſtimmen. Dies veranſchaulichen die ſechs oberſten Beiſpiele der Abb. 25. Figur 1 und 2 iſt unten eingeſpannt, oben liegt die Laſt, der Architrav und Giebel, frei auf, wenigſtens

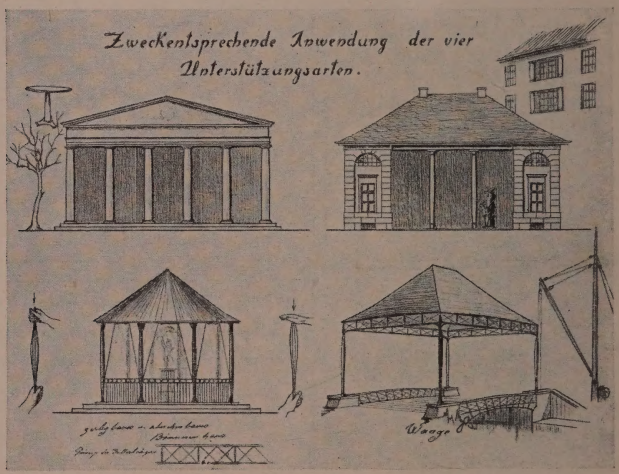


Abb. 25

nach der durch architektonische Anordnung erreichten Vortäuschung. Figur 1 wirkt normal, nicht zu dick und nicht zu dünn, während die Säulen der Figur 2 bereits einen zierlicheren Eindruck machen, an Empirestimmung und korinthische Säulchen erinnern. Dieselbe Dimension auf Figur 3, auf die eingeklemmten Säulen übertragen, wirkt wieder normal, weil hier die Tragfähigkeit größer ist. Verhindert hier die eingeklemmte Säule doch nur das Herabbiegen des Eckes, das für das Auge homogen mit den übrigen Mauermassen zusammenhängt, welche die ganze Stabilität des Hauses und des Giebels übernehmen. Dieselbe Dimension, die in Figur 1 normal war, wirkt daher, auf Figur 4 übertragen, massig. Von noch größerer Sicherheit ist die Einspannung bei Figur 5 und 6, wo die Streben und die ganze Fachwerkkonstruktion die Säulen oben und unten fest einspannen, so daß sie nur noch das Durchbiegen eines Balkens zu verhindern brauchen, während alle horizontalen Angriffe durch andere Konstruktionsteile übernommen werden. Vergleichen wir die Extreme, Figur 5 und 6 und Figur 1 und 2, so wird uns die Sache am klarsten. Alle Schulbeispiele der Tafel 22 lösen aber ein weiteres Problem, nämlich die Frage: Was ist materialgerecht? Wir machen also z. B. eine Eisensäule nicht schwächer, weil Eisen einen bedeutend größeren Festigkeitskoeffizienten hat wie etwa Holz, sondern wir schreiben ihm nach wie vor den von unserem Gefühl diktierten, bedeutend geringeren Festigkeitskoeffizienten unserer Glieder zu, und machen sie nur schwächer, wenn die konstruktive Anordnung für unser Auge größere Sicherheit zu bieten scheint. Wir nehmen aber bei diesen schwachen Säulen ein dichteres Material wie bei den dicken, weil diese konstruktive Anordnung meist nur mit bestimmten Materialien überhaupt möglich ist. Z. B. kann man die Diagonalverstrebung nicht in Steinquadern bauen, wir können die dünne Säule Nr. 4, wäre sie Stein, unten gar nicht einspannen, geschweige denn oben eine Last auflegen,

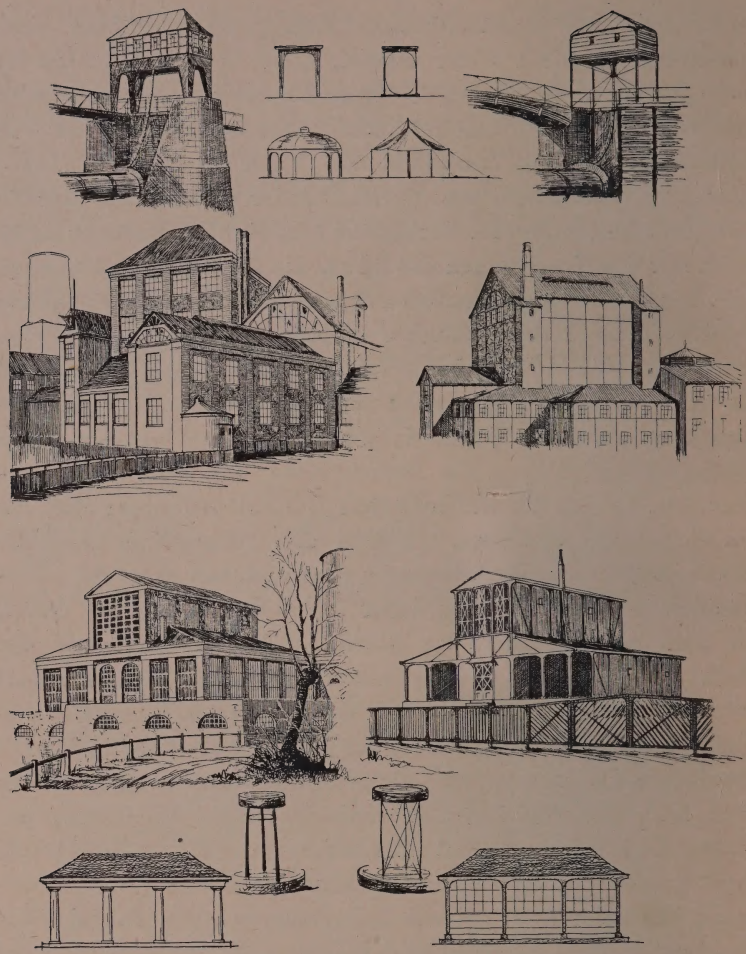


Abb. 26

während die breite doriſche Steinſäule bereits durch ihre Schwere und ihre breite Reibungsfläche unten eingeſpannt iſt[1]. Wenn es aber praktiſch Sinn hat und möglich iſt, hat eine Ver-

[1] Infolge dieſer praktiſchen Verhältniſſe werden auch ſofort Vorſtellungen von beſtimmten Materialien erzeugt.

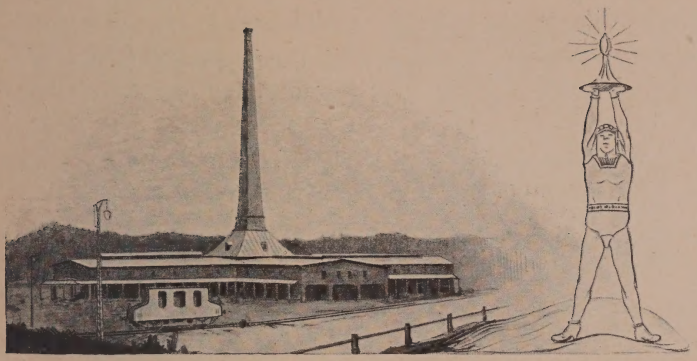


Abb. 27

tauſchung der Materialien nichts auf ſich. Etwas anderes iſt es, wenn wir dann z. B. die Farbe und die Lichtwirkung des Materials an ſich als Kunſtwerk betrachten und finden, daß eine weiß angeſtrichene gußeiſerne Säule nicht ſo großartige Aſſoziationen im Gefolge hat, wie das Korn eines edlen Steinmaterials. Diejenigen aber, die einwenden möchten, daß es doch eigentlich eine wahnſinnige Behauptung wäre, unſer Gefühl lege einer Eiſenkonſtruktion den Feſtigkeitskoeffizienten bei, den wir durch Jahrhunderttauſende am eigenen Körper ausgeprobt, — diejenigen möchte ich mit der Tatſache beruhigen, daß wir ja auch die Laſt nicht nach ihrem wirklichen Gewicht abſchätzen, ſondern einmal nur ſo weit, als das Material überhaupt ſichtbar iſt, und dann ſpielt auch das Ausſehen, die Linienführung und die Farbe eine große Rolle. Ein Satteldach, mit dicken Strohbündeln bedeckt, kann in Wirklichkeit viel leichter ſein, als das elegante geſchwungene, kupferbeſchlagene Dach einer Eiſenkonſtruktion, aber viel ſchwerer ausſehen. Wir können es zwar durch Erfahrung zu aſſoziativen Muskelempfindungen bringen, die das Gewicht einer Zigarre genau im Gefühl haben, ſo daß unſere Hand herabſinkt, wenn uns ein Witzbold eine bleierne gibt, wir können es aber niemals im Gefühl haben, was ein Haus, ein Dach, eine Brücke

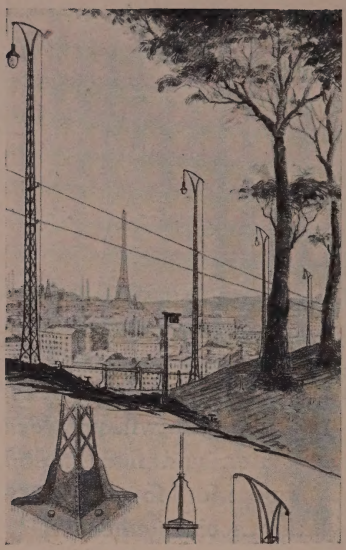


Abb. 28

wirklich wiegt, wovon wir außerdem nur einen Teil ſehen. Welche Aſſoziationen und Affinitäten bei der Abſchätzung der Laſt mitſpielen, werden wir teilweiſe ſpäter noch unterſuchen.

Die unteren vier Beiſpiele der Abb. 25 ſtellen normale Anwendungen der vier Unterſtützungsarten dar. Die Einſpannung der vierten Unterſtützungsart wirkt für das Auge nicht überzeugend, da eine Diagonalverſtrebung oder dergl. fehlt[1]: Daher die gebrechliche und zierliche Wirkung, die aber — zum Prinzip erhoben und konſequent mitgeteilt — nichts Fehlerhaftes iſt[2].

Dieſe vierte Unterſtützungsart kommt in der Baukunſt hauptſächlich umgekehrt vor, wie die erſte Reihe der Abb. 26 zeigt.

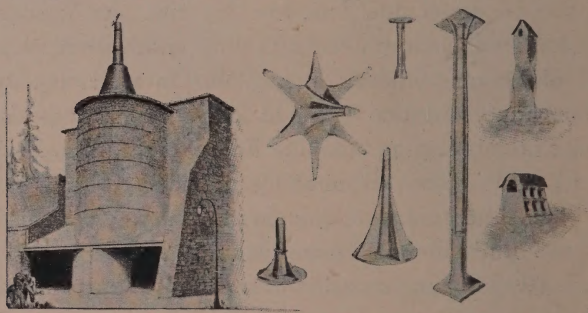


Abb. 29

[1] Denn die objektiv ja einwandfreie Einſpannung der Säulen unten im Mauerwerk ſehen wir nicht und fühlen wir nicht: „Was das Auge nicht ſieht, das fühlt das Herz nicht." [2] Regeln gibt es alſo nicht, nur Erklärungen. Die Variation der Lebensäußerungen iſt unendlich.

Den oben eingespannten und unten drehbar befestigten vier Ständern des rechten Häuschens ist das linke Häuschen gegenübergestellt, das die Umkehrung der ersten Unterstützungsart darstellt. Die Abrundung der Ecken kennzeichnet hier die obere Einspannung besonders.

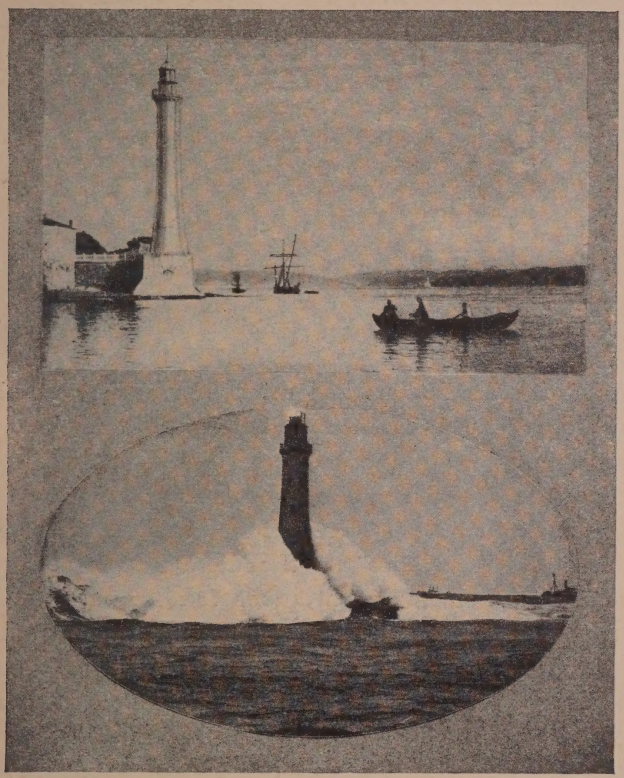


Abb. 30

Die Säulen müssen nicht unbedingt die typischen Schwellungen zeigen; ist alles auf mehr lineare Wirkung berechnet, so würden sie damit sogar aus der Rolle fallen. Aber immer bleibt noch die typische Dimensionierung, bleibt bei der ersten Unterstützungsart die typische Architrav-Architektur, um das

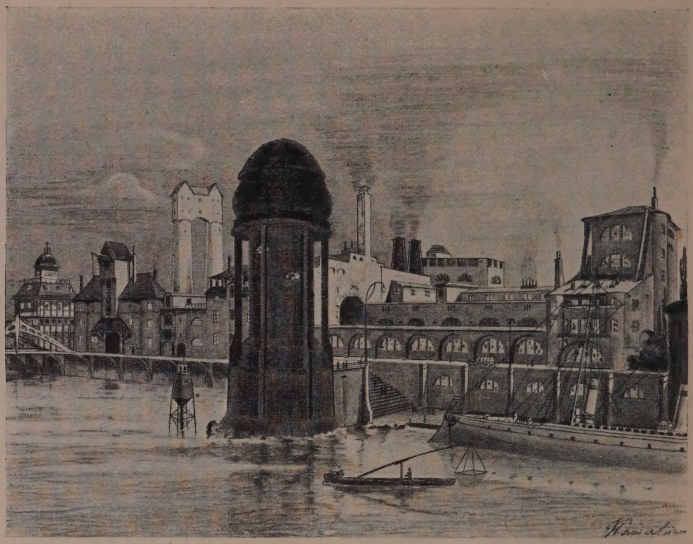


Abb. 31

freie Aufliegen der Laſt zu kennzeichnen und die verſteifende Wirkung der Teile zwiſchen den Pfeilern zu verbergen, bleibt bei den andern Unterſtützungsarten die Diagonalverſpannung durch Streben, Zugeiſen, Bauteile oder Ausmauerung.

Als ein Ruhepunkt ſoll hier eine Serie Bilder eingeſchaltet werden, welche die Kräfte der Standfeſtigkeit zeigen. Alles, was kein breites Auflager hat, aber feſt ſtehen ſoll, bedarf einer auf Druck oder Zug beanſpruchten Verſtrebung, wie wir es alle von uns ſelbſt kennen, wenn wir die Beine ſpreizen beim Heben einer Laſt, beim Stehen auf dem ſchwankenden Eiſenbahnwagen. Bei der Belaſtung ergibt ſich dann eine kleine Durchbiegung, oder wenn es Zugſeile ſind, eine durch Durchhängen ent-

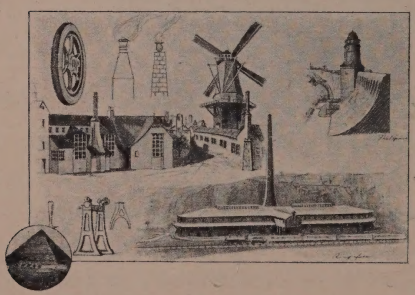


Abb. 32

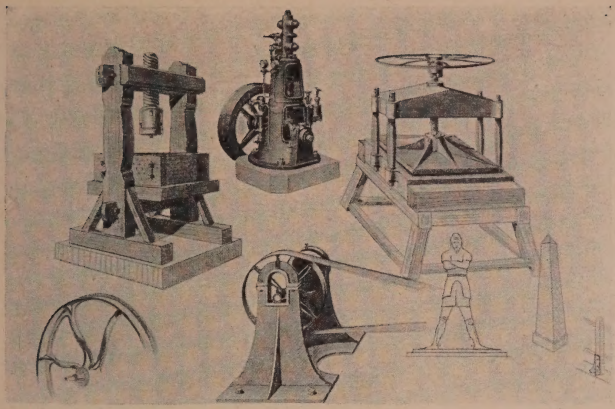


Abb. 33

ſtehende Kurve, oder es kann auch die Linie ſein, welche die Drahtſeilverankerung des Telefunkenturmes zu Nauen ergibt. Dieſe Verſtrebung muß ſichtbar ſein, ſoll das Bauwerk für unſere Sinne lebendig ſein. Der Kamin in Abb. 27 iſt objektiv nicht zweckmäßiger geworden, mit der objektiven Feſtigkeit ſeiner Materialien würde er auch ohne die ſtarke Verbreiterung nach unten den ſtärkſten Stürmen ſtandhalten, aber nicht mit dem ſubjektiven Feſtigkeitskoeffizienten, den wir ihm beilegen. Weitere Beiſpiele bringt Abb. 28, 29, 30, 31 und 32. In Tafel 33 haben wir zugleich wieder ein Beiſpiel für die Entwicklung von Funktionsformen, ebenſo wie auf dem vorherigen Bild die ägyptiſche Pyramide das Übermaß von Kraft gegenüber den neueren Konſtruktionen zeigt.

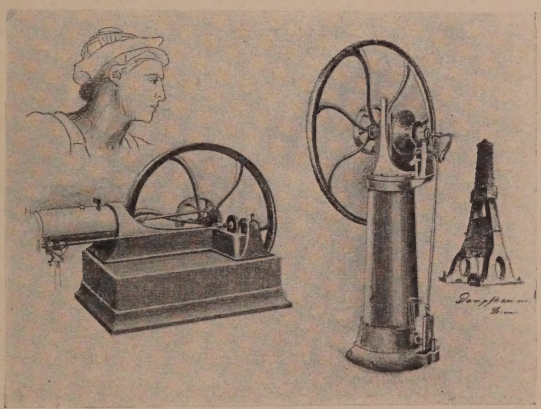


Abb. 34

Tafel 34 zeigt uns Maſchinen, die alle dieſe Formen der Verſtrebung und Verankerung zeigen. Es iſt ja hier nicht nur die Standſicherheit, ſondern auch die Verſtrebung gegen ausgeſprochene Horizontalſchübe, wie z. B. bei dem liegenden Kolben der Gaskraftmaſchine. Erſt richtig erleben aber können

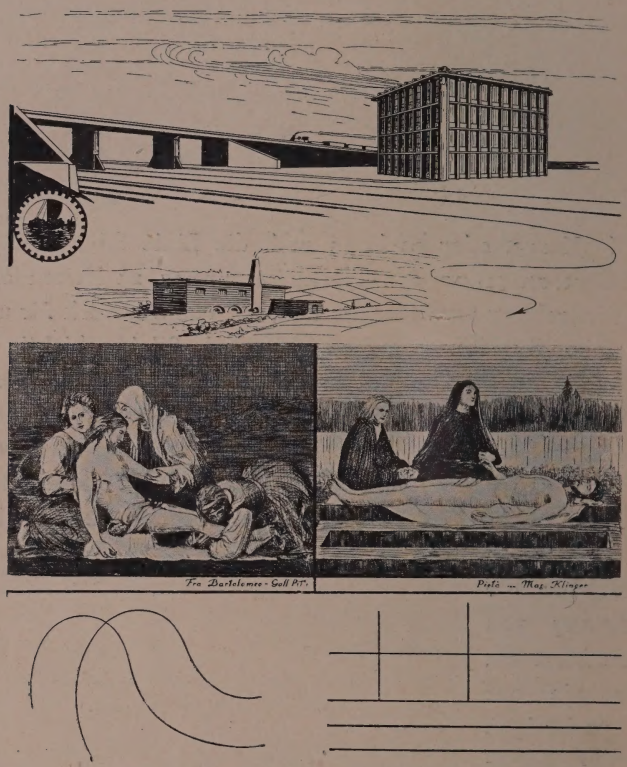


Abb. 35

wir das, wenn ſich die Pleuelſtange mit Kraft hin- und herbewegt, ebenſo wie wir die Form des menſchlichen Nackens, der den ſchweren Kopf verſtrebt und verankert, erſt in der Bewegung richtig verſtehen. Mit Abb. 35 gehen wir über zu denjenigen Affinitäten, welche die Wirkung der Gebäude haupt-

ſächlich beſtimmen. Wir haben zunächſt keine eigentlichen dynamiſchen Empfindungen, ſondern es ſind wieder die Linien, die durch ihre Affinität zu unſeren Bewegungen und zu erlebten Bewegungen von Dingen, mit denen das Menſchen-

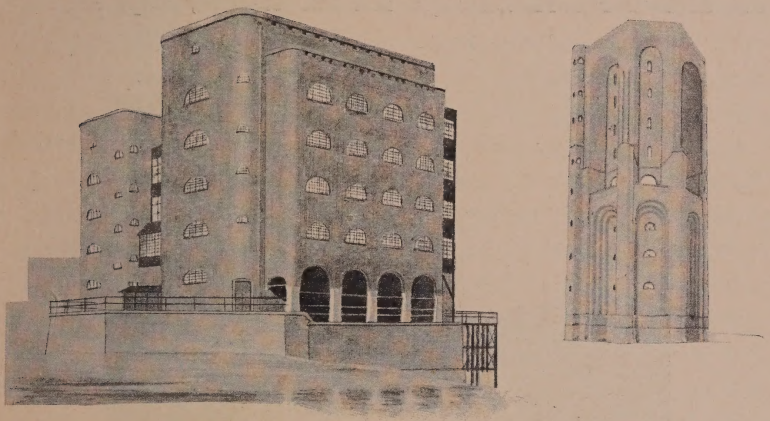


Abb. 36

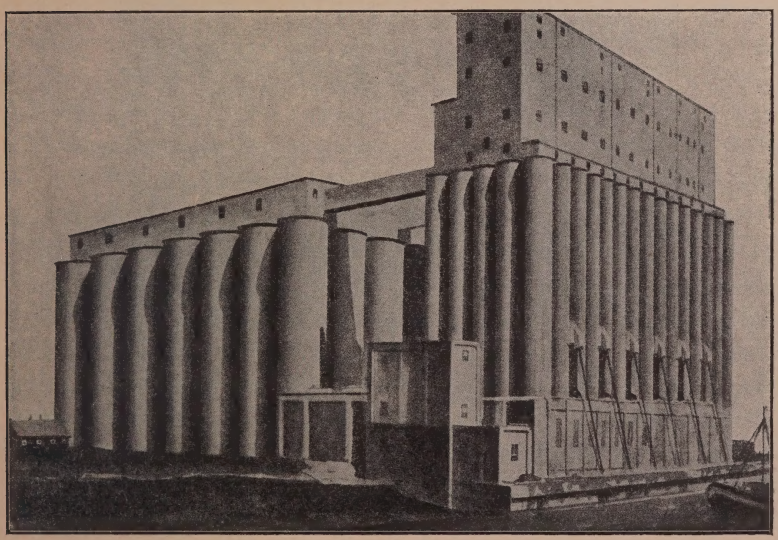


Abb. 37

geſchlecht durch vitale Intereſſen verbunden iſt, ihre typiſche Wirkung erhalten, z. B. durch die Analogie mit dem fließenden Waſſer, dem zuckenden Blitze u. dergl. (Vergl. auch Prof. Herm. Pfeifer: Formenlehre des Ornaments.) Wie wir die Wirkung der Linie nur durch Analogie mit uns erleben, zeigt die Dar-

Abb. 38

ſtellung des Blitzes recht deutlich. Bis jetzt, dem intellektuellen Zeitalter, wurde der Blitz zickzackförmig dargeſtellt, während er, wie die photographiſche Aufnahme zeigt, meiſt aus Bündeln wellenförmig verlaufender Linien beſteht. Wir deuten das Eckige hinein, weil das Willkürliche, Gewalttätige bei der menſch-

lichen Bewegung eckig und unvermittelt ist. Hier bei unserem Beispiel haben wir die Darstellung des Straffen, Aufrechten, oder des Ruhenden, Liegenden, Horizontalen. Einmal ist das Haus in die ruhende Landschaft hineingelegt. Da man aber aus praktischen Gründen ohne die Senkrechte nicht auskommt, wird der Schlot zum Motiv. Denn senkrecht und wagrecht sind wie groß und klein, hell und dunkel, Raum und Zeit, nur relative Vorstellungen, die nur aneinander gemessen werden können. Das anderemal ist das ganze Gebäude in seiner senkrechten Straffheit durch die horizontalen Linien der Landschaft mitgeteilt; wäre die Landschaft auch senkrecht, so würde jedes Mitteilungsvermögen dieser Eigenart des Gebäudes wegfallen. Ganz analog ist das Gemälde von Max Klinger komponiert, und hier haben wir einen jeder intellektuellen Überlegung unzugänglichen Bestandteil eines Bildes, den wir gleich am Anfang behandelten, und der ausschlaggebend ist für die typische Wirkung des Bildes: Hier ist ein starres Entsetzen, daneben ein weiches Mitleid. In Abb. 36 und 37 haben wir ein ähnliches Prinzip, bereits sind Spuren von dynamischen Empfindungen durch die Bogenformen vorhanden. Diese drei Tafeln vermitteln ohne Zweifel sogenannte monumentale Empfindungen. Was monumental ist, können wir jetzt ziemlich klar definieren: Es sind diejenigen Affinitäten, die an ganz elementare, dem ganzen Menschengeschlecht durch uralte und immer wieder neue Erlebnisse eigene Empfindungen rühren, die, weil sie eben so alt wie neu sind, zu den elementarsten und einfachsten Lebensbedingungen gehören. So sind auch der Sonnenball, das Meer, das Himmelsgewölbe monumental, die einfachen Konsonanzen der Töne und Farben, sowie alles das, was im Vergleich zu uns übermächtig groß ist. Ganz elementare und allgemeine Empfindungen, wie Staunen, Ehrfurcht, Freude, Sehnsucht, Ruhe, gehören zu den monumentalen Empfindungen. Die bildliche Darstellung solcher monumentaler Objekte kann aber meist erst

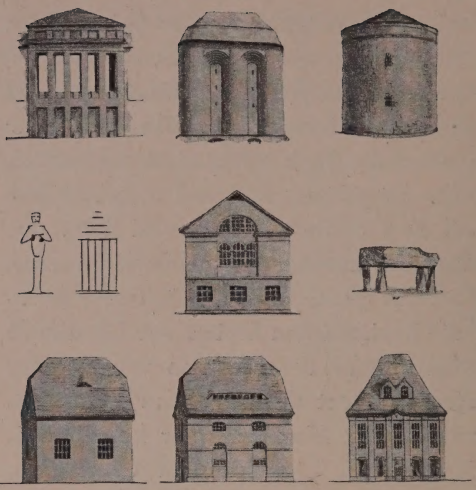


Abb. 39

durch das Zwiſchenglied der Vorſtellung des Objektes in der Natur, ſeiner wirklichen Größe und Stimmung, wirken oder durch die Erinnerung an ähnliche Erlebniſſe. Die Grenze der unmittelbaren Wirkung des Objekts iſt damit wieder geſtreift. Zugleich ſehen wir aber auch, wie gefährlich es eigentlich iſt, durch dieſe Art von Affinitäten wirken zu wollen. Denn wir haben ja erkannt, warum ſolche Bauten nur in der richtigen Umgebung wirken, und dieſe Geſtaltung der Umgebung hat man heutzutage in den ſeltenſten Fällen in der Hand.

Dagegen kann für ſich exiſtieren das Bauwerk, welches ein dynamiſches Prinzip verkörpert, das Prinzip von Stütze und Laſt, zugleich das Prinzip des menſchlichen Körperbaues. In Abb. 38 trägt alles. Jedes Gebäude, jeder Teil iſt für ſich lebendig, und es iſt wie ein Weg mit vielen Menſchen aller Geſchlechter, aller Nationalitäten, aller Trachten, trotz aller Mannigfaltigkeit ein einheitliches Bild, weil es alles lebendige Weſen ſind, von denen uns jedes in ſeiner Eigenſchaft als Menſch verſtändlich iſt.

Nun muß ich in Abb. 39 an den Leſer eine Frage ſtellen. Wir ſehen ſieben Beiſpiele, von gleicher Geſamthöhe und gleicher Breite, aber verſchiedenartiger Teilung in Stütze und Laſt. Warum wirkt nun die gleiche Anzahl Pfeiler in Beiſpiel 1 normal, in Beiſpiel 7 ausgeſprochen zierlich, in Beiſpiel 2 maſſig

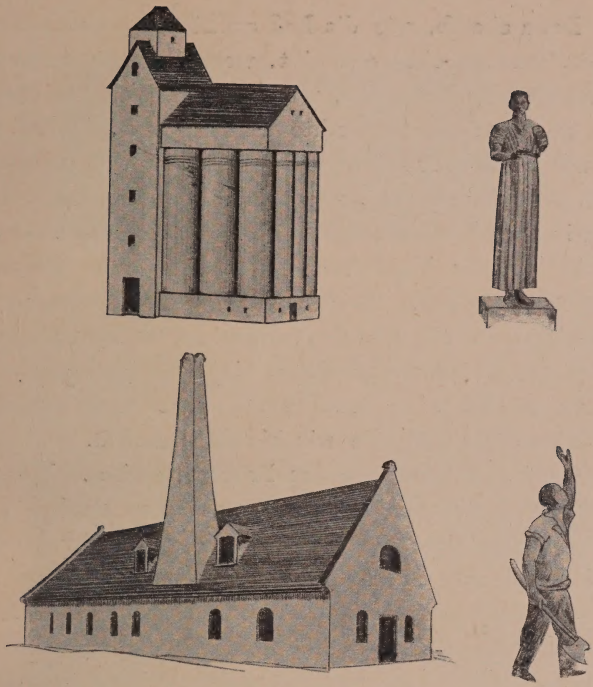


Abb. 40

und in Beiſpiel 6 die Faſſade verfeinernd? warum iſt Beiſpiel 3 ausgeſprochen dick und Beiſpiel 5 normal? warum iſt Beiſpiel 4 ſo rein und abgeklärt in der Proportion? Es kommt daher, weil unſere aſſoziativen Vorſtellungen bei der Stütze und Laſt immer den menſchlichen Körper zum Vergleich heranziehen. Der wagerechte Sockel — die Erde —, die ſenkrechte Stütze — die Beine —, die wagerechte Laſt — die Hauptmerkmale des Oberkörpers, Bruſt, Schulter, Mund und Augen — deren Verhältnis zueinander bei dem Menſchen mit beſtimmten Raſſe- und Entwicklungsmerkmalen zuſammenhängen. Zur Erklärung der Abb. 39 müſſen wir Abb. 40 heranziehen, welche die Darſtellung zweier extremer Proportionen zeigt mit ihrem typiſchen Körperbau und die Wirkung der Abweichungen in Abb. 39

erklärt. Denn ebenſo, wie die Laſt aufhört, als drückende Laſt zu wirken, ſondern eher aufſteigt, wenn wir die wagerechten Linien des Giebels weglaſſen, wie bei dem gotiſchen Giebel in Abb. 40, ſo wirkt die ſenkrechte Teilung auf Abb. 39 maſſig da, wo wir ſie der Proportion des antiken Roſſelenkers entſprechend ſchlank erwarten, und dieſelbe Teilung wirkt ſchlank da, wo wir alles breit und mächtig ohne Betonung einer Senkrechten in unſerer Vorſtellung erwarten, dem unterſetzten Menſchen entſprechend. Zwiſchen dieſen zwei extremen Proportionen gibt es ein ideales, abſtrahiertes Mittelmaß, das Verhältnis des goldenen Schnittes, eines Weltprinzipes, deſſen Darſtellung wieder eine verkörperte Erkenntnis bildet und deren Wirkung jene iſt, die wir klaſſiſch nennen.

Abb. 41 und 42 vertiefen das Problem weiter. Wir ſehen der Entwicklung des Kindes zum Erwachſenen analog (welche dieſelbe iſt, wie diejenige des Urmenſchen zum Kulturmenſchen) die zwei Proportionen der Tempel mit ihren typiſchen Wirkungen. Das Normale iſt alſo, daß die Proportion, die ſich dem Verhältnis 1 : 2 nähert, ſchlank, feingliedrig, hochbeinig iſt, die andere breit und wuchtig. Dieſes Prinzip läßt ſich bis zu den Maſſenverteilungen von Bildern, Ornamenten, Formaten, verfolgen[1], es erklärt auch noch einen Teil der Wirkung bei Abb. 35, 36 und 37, auf denen die Laſt ganz hinaufgeklettert iſt. Das Prinzip, welches in ſeiner Allgemeinheit ſchon lange erkannt iſt, und dem der Entwicklungsgedanke zuerſt von Prof. Herm. Pfeifer beigefügt wurde, erklärt noch viele andere Wirkungen; ich verweiſe nur noch auf die Wirkung der Kleidermode in Abb. 42. Zugleich ſehen wir auch wieder bei allen Beiſpielen, was Technik der Mitteilung iſt, die Übertreibung,

[1] Auch das Kreuz der Chriſten wirkt bei verſchiedener Proportion in dieſer Weiſe. Als einfachſtes Symbol des menſchlichen Körpers wurde das Kreuz wegen dieſer unmittelbaren Wirkung, die in Urzeiten als magiſch galt, lange vor Chriſtus in Indien verehrt.

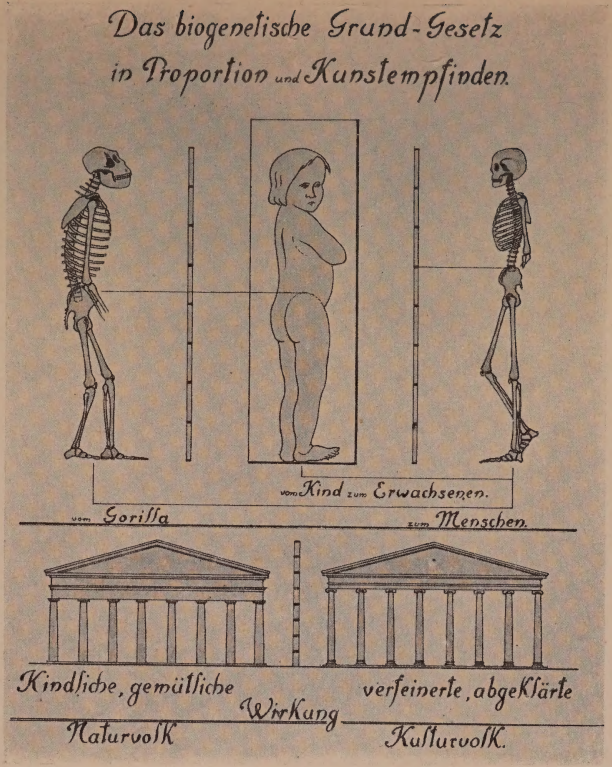

Das biogenetische Grund-Gesetz
in Proportion und Kunstempfinden.
vom Kind zum Erwachsenen.
vom Gorilla
zum Menschen.
Kindliche, gemütliche
verfeinerte, abgeklärte
Wirkung
Naturvolk
Kulturvolk.

Abb. 41

Abb. 42

die Reinhaltung des Prinzips ohne alles Verwirrende und ſich Entgegenſetzende, wie alles durch Wiederholung in derſelben oder ähnlichen Form bekräftigt iſt, wie alle jene von Hildebrand analyſierten Grundſätze eingehalten ſind, damit unſere Sinne, ihrer Funktionsweiſe gemäß, auch das Prinzip ſehen können, ebenſo wie bei einer Rede Grundbedingung iſt, daß ſie in einer ſolchen Tonhöhe, Schnelligkeit und Stärke geſprochen wird, daß wir ſie überhaupt hören können.

Nehmen wir nun nochmals das Beiſpiel der Bogenform vor, von denen wir ausgegangen ſind, ſo werden wir ſehen, welche einſchneidende Bedeutung das Fühlen dieſer Deformationsvorgänge für die Praxis hat. In Abb. 43 zeigt uns die Aufwärtsbewegung des Spitzbogens eine geradezu ideale Löſung für die Pfeiler der Hängebrücke, wie ſie in England und Amerika bereits üblich iſt. Man ſehe ſich einmal im deutſchen Muſeum die Brückenmodelle an. Man fühlt, wie in dem darunter gezeichneten Beiſpiel die Spitzbogen der Brücke die darüberliegende Fahrbahn emporheben und zu Segmentbögen deformieren. Da, wo alles aufſtrebt, darf keine drückende Laſt mitgeteilt werden. Man wird daher in ſolchen Hallen und Kirchen niemals Säulen mit einer durch Druck herbeigeführten Deformationslinie ſehen, ſondern alle Linien ſtreben zur Bekräftigung der Mitteilung empor. Im Gegenſatz dazu ſehen

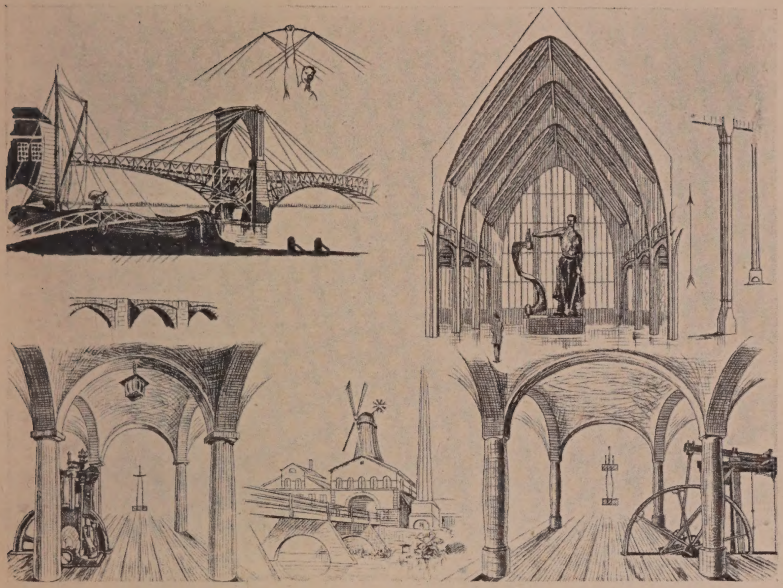


Abb. 43

wir den gedrückten Rundbogen und die gedrückten Säulen. Zieht man die Säulen auseinander, ſo ſinkt der Rundbogen zum Korbbogen herab. Das Gedrückte und das Aufſtrebende kann ſich auch durch ſeinen Gegenſatz verſtärken, wie die Rundbogenbrücke und der durch ſeine Kanten verſtärkt aufſteigende Schornſtein, wie eine türkiſche Kuppel und die Minarets. In Abb. 44 begegnen wir der aufſteigenden und gedrückten Kuppel[1]. In Abb. 45 erkennen wir wieder, was Technik der Mitteilung heißt. Ausſparungen in Bogenbrücken verlaufen radial, weil ſie ſo zur Mitteilung des Bogens helfen, Sproſſen wirken in radialer Richtung ebenfalls verſtärkend und zugleich ſtützend, wie das Analogon des Brückengerüſtes zeigt, das aus-

[1] Das Hauptgeſims hat hierbei die Funktion der feſthaltenden Hände unſeres Schemas in Abb. 2. Im Auflager ergeben ſich oft Deformationen, welche durch das Aufliegen der Laſt motiviert ſind. (Aufſchieblinge, Ausbauchungen.)

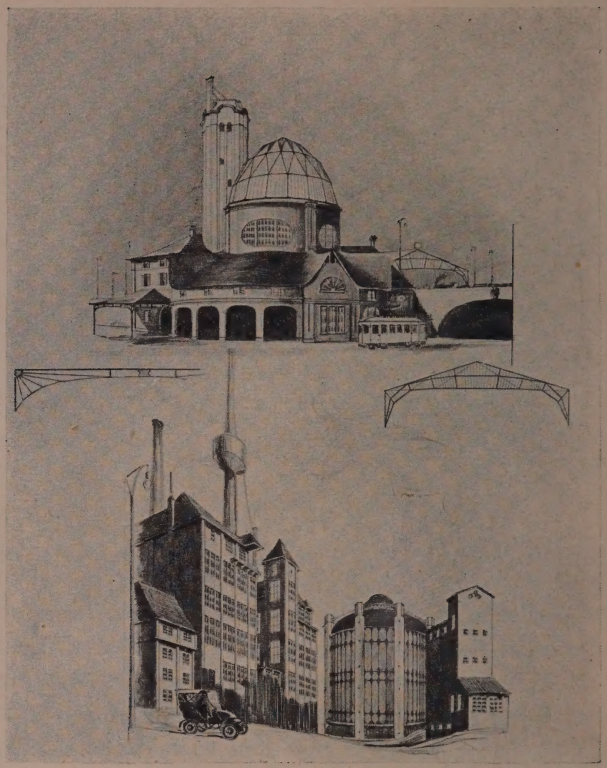


Abb. 44

geſprochen konſtruktiv wirkt. Die Fahrbahn läuft konform mit dem Brückenbogen, damit eine allzuharte Horizontale ſeine Mitteilung nicht beeinträchtige. Der aufſtrebende Spitzbogen trägt eine Bekrönung, ſie emporſtreckend wie ein Arm eine Krone. Abb. 46 zeigt uns die leichte Parabel als einen Gleichgewichtszuſtand bei dieſer luftigen Brücke, ebenſo wie leichte Kuppeln gerne in Parabelform gemacht werden. Abb. 47 ſtellt wieder die Wirkung der Linienbewegung der ausgeſprochenen dynamiſchen gegenüber. Der obere Raum vermittelt in der Hauptſache keine dynamiſche Empfindung. Es iſt Linienbe-

Abb. 45

wegung, ornamentale Wirkung unter gleichzeitiger Benutzung der Linien zur Raummitteilung. Denn an der gleichmäßigen Einteilung kann man erst Länge, Breite und Höhe des Raumes

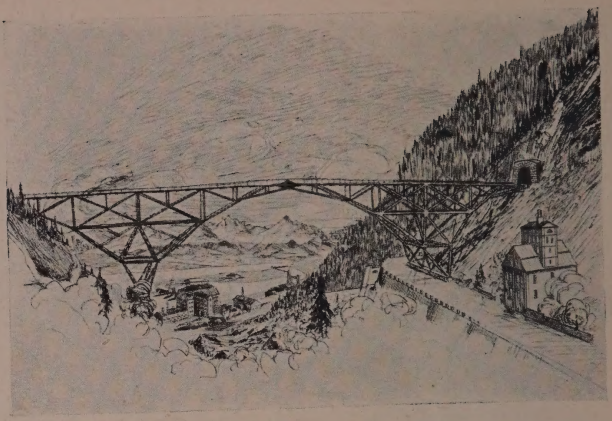
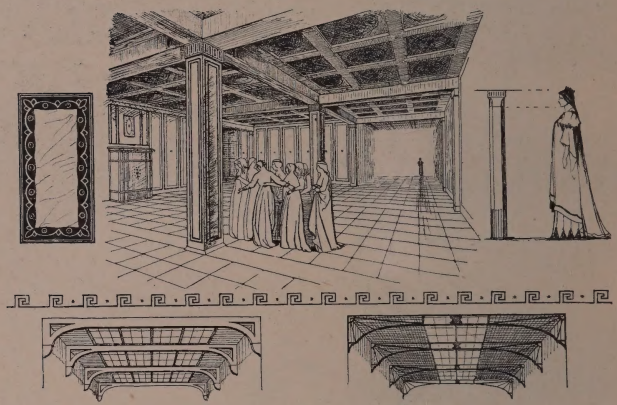


Abb. 46



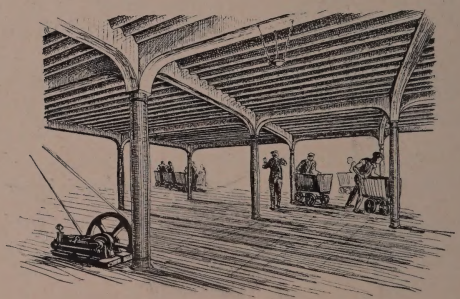


Abb. 47

in ihrem Verhältnis zu einander ableſen. Dieſes Ableſen iſt eine elementare Aſſoziation unſerer Sinne. Deutlich zeigt dies das bekannte pſeudoſkopiſche Phänomen mit den zwei gleich großen Quadraten, von denen das eine ſenkrecht, das andere wagrecht geſtreift iſt. Da wir aſſoziativ immer Länge und Breite ableſen, erſcheint das wagrecht geſtreifte höher wie das ſenkrecht geſtreifte, weil wir mit dem Ableſen von links nach rechts ſchneller fertig ſind, als in ſenkrechter Richtung, wo wir fortwährend auf Hinderniſſe ſtoßen[1]. Auch die Menſchen in dieſem Raum verzichten auf die Mitteilung des dynamiſchen Prinzips ihres Körpers durch den Gürtel, ihr Körper wird zum Träger eines ſelbſtändigen ornamentalen Kunſtwerkes,

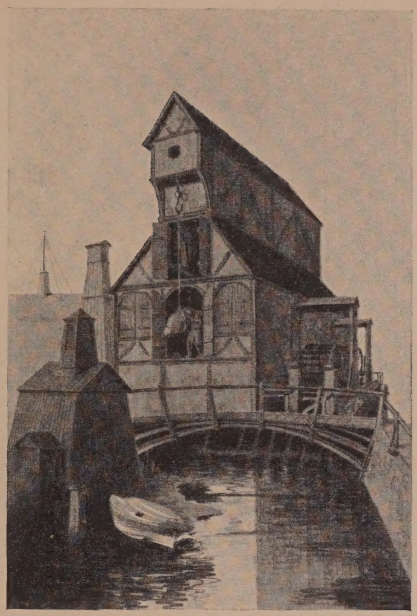


Abb. 48

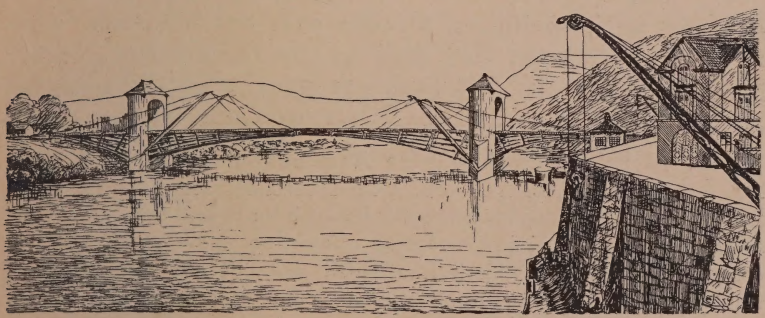


Abb. 49

[1] Zugleich ein Beiſpiel für den Zuſammenhang von Raum und Zeit.

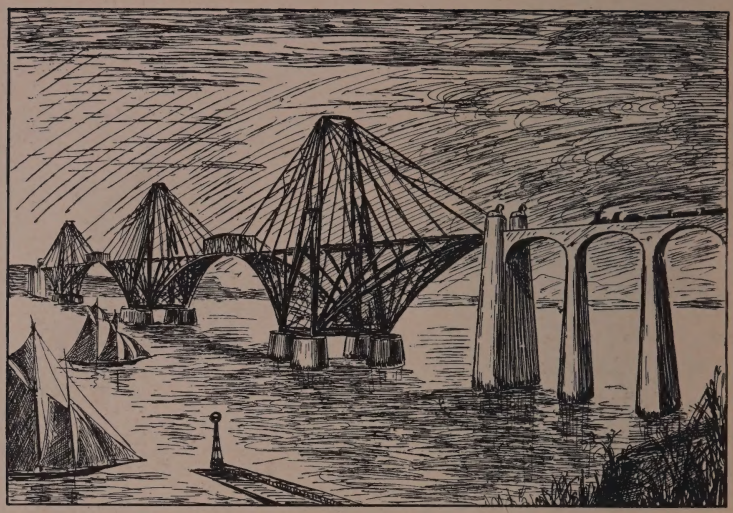


Abb. 50

das durch die Affinität zu erlebten Bewegungsformen wirkt. Sprechen wir nicht von fließenden Gewändern? Deutet nicht ſchon die Sprache den Grund der Wirkung an?[1] Ausgeſprochen dynamiſch wirken dann die unteren Beiſpiele, wo die Stützen ſo weit auseinandergezogen ſind, daß der Korbbogen unter der Laſt in der Mitte zu einer Geraden heruntergedrückt iſt. Eine andere Empfindung ſpielt hier noch etwas mit, nämlich die des Drückens zweier ſeitlichen Streben nach der Mitte zu. Aber ſie tritt hier zurück, weil man wegen der Homogenität der Maſſe nicht das Hineinſchieben der Streben ſieht, wie es bei einer analogen Holzkonſtruktion der Fall wäre[2].

Abb. 48 bringt eine wichtige Anwendung der Bogentheorie.

[1] Die moderne Männerkleidung mit ihrem Schnitt und mit den Bügelfalten hat es auf Linienbewegung abgeſehen und ſtimmt mit der ganzen übrigen unſinnlichen Kunſtauffaſſung überein. Der Waffenrock dagegen wirkt dynamiſch und nicht nur infolge der Farbe ſinnlicher. [2] Die Bogenanſätze kennzeichnen zugleich auch die obere Einſpannung der Säulen.

Abb. 51

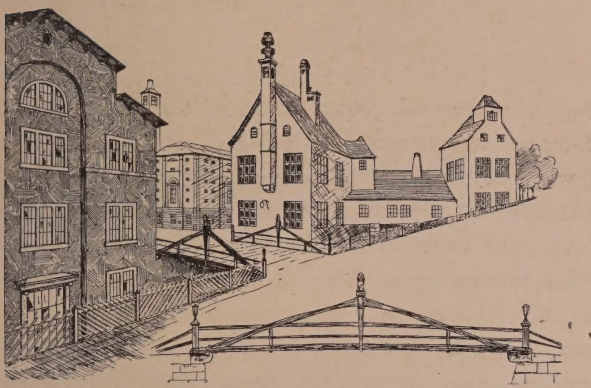


Abb. 52

Der Segmentbogen entſteht nicht durch Deformation durch ſenkrechten Druck, iſt alſo keine Wölbeform, ſondern er entſteht durch zwei horizontale Drücke von beiden Seiten nach der Mitte zu (ſiehe 1. Kapitel), beſteht alſo aus zwei Streben, die ſich auf die beiden Auflager ſtemmen. Dies muß auch ausdrücklich mitgeteilt werden, ſoll der Segmentbogen überhaupt konſtruktiv wirken. Unſer Beiſpiel zeigt dies deutlich, ebenſo wie Abb. 49 eine Aufziehbrücke, die aus zwei Auslegern beſteht; dasſelbe mit einer Hängekonſtruktion verbunden in Abb. 50, mit einer Modifikation in Abb. 51. Dasſelbe Prinzip führt dann zu Brücken in Abb. 52 und 53, die als Sprengbock wirken, das heißt, die aus zwei ſich auf die Auflager ſtemmenden Streben beſtehen, welche einen dadurch von beiden

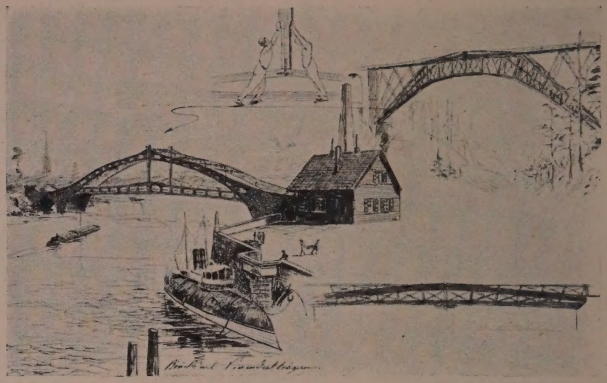


Abb. 53

Seiten gehaltenen und gequetſchten Mittelkörper tragen. Dieſer Mittelkörper kann dann, wenn die Streben zugleich als Spitzbogen wirken, eine Fahrbahn richtig emporhalten, wie ein lebendes Weſen, das da oben an einem Seil zieht, damit die Fahrbahn mit dem darüber flutenden Verkehr nicht durchbricht. Eingeſchaltet ſei hier Abb. 54 mit allerhand Trägerformen, die in der Hauptſache nicht dynamiſch, ſondern rhythmiſch wirken. Zugleich wird die Bewegung, das Fortſchreiten in horizontaler oder vertikaler Richtung durch Kurven und Rechtecke mit ausgeſprochenem Richtungsſinn mitgeteilt. Die Spirale z. B. wirkt aufſteigend, wie wir es von der Fahnenſtange kennen. Das liegende Rechteck deutet in ſeiner rhythmiſchen Wiederholung unmittelbar das Fortſchreiten in horizontaler Richtung an, wie wir es an dem D-Zug mit ſeinen langen weißen Wagen ſo oft geſehen haben, wenn er über die Ebene fegt: Auch eine Art Deformation, eine Verzerrung des Quadrats in horizontaler Richtung. Hauptſächlich beruht die Wirkung aber auf dem Vorherrſchen der horizontalen Linie. Eingeſchaltet möge auch Abb. 55 werden als Beiſpiel einer naiven konſtruktiven Anordnung. Zuletzt ſei noch in Abb. 56 eine logiſche Konſequenz der Bogentheorie geſtreift, deren Nichtbefolgung einem direkt wehe tut. Wie kann man nur ein Gewölbe, einen Bogen, der

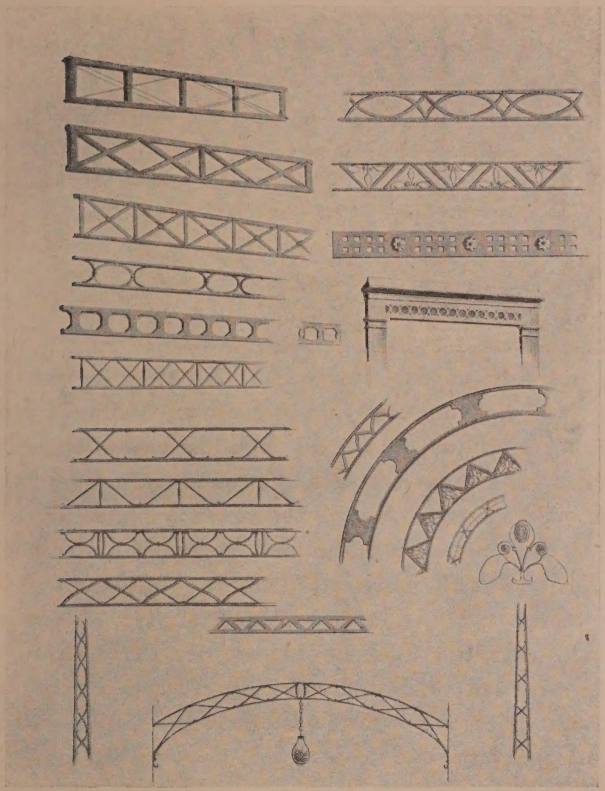


Abb. 54

doch überhaupt nur durch den Druck der Laſt in der Mitte zuſtande kommt, wie kann man ihn nur gerade da unterbrechen, einfach aufhören laſſen, wie dies ſo oft bei Oberlichtern geſchieht. Es iſt dies geradezu ein peinliches Gefühl und alle ſchönen Worte von Raumkunſt helfen nicht darüber weg. Oberlichter müſſen ſeitlich angeordnet werden, oder ſie müſſen ſichtbar getragen werden von Rippen, die wie Arme einen ſchweren Kranz tragen; oder aber man macht das ganze Gewölbe aus Glas mit Tragkonſtruktion. —

Im erſten Teile haben wir geſehen, daß außer den Aſſozia-

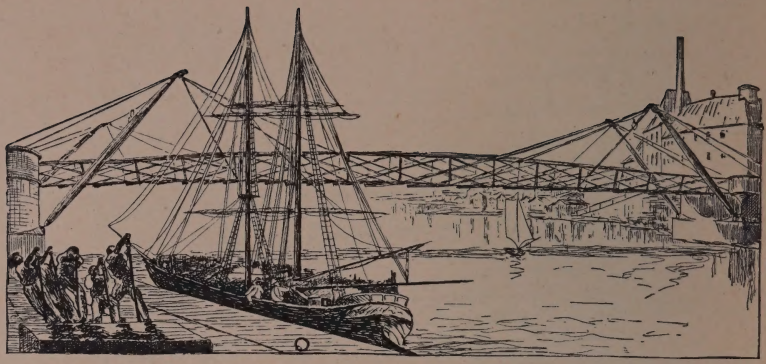


Abb. 55

tionen, die ſich an das Formale knüpfen, auch andere vorhanden ſind, die von dem rein praktiſchen Gebrauch abhängig und primärer Natur ſind. Ein und dieſelbe Gebäudeanſicht kann z. B. dieſe zwei verſchiedenen Ordnungen von Aſſoziationen auslöſen. Für wen dies z. B. Lebensfragen ſind, der reagiert aſſoziativ auf eine praktiſche und rentable Anordnung. (In primitiven und ſtark materiell geſinnten Zeitaltern jedenfalls in der Mehrzahl.) Andere, für welche dies Lebensintereſſe wegfällt (das vitale Intereſſe iſt bei der ſog. Kunſterziehung gänzlich vergeſſen) ſind imſtande, die Proportion zu erleben, weil ſolche Erlebniſſe einer verfeinerten Sinnlichkeit für ſie vital notwendig ſind[1]. In der Technik war bis jetzt die primäre Ordnung der Aſſoziationen ausſchlaggebend, da unſere Technik eine neue Eroberung der Menſchheit darſtellt, die erſt praktiſch gemeiſtert werden mußte, ebenſo wie der Urmenſch ſeine Bekleidung, ſeine Hütte erſt praktiſch meiſtern mußte. Von dem Moment an, wo dann jeder ſo vertraut iſt mit dem Kräfteſpiel der neuen Konſtruktionen und Materialien, daß er alles richtig mitfühlt, leicht Konſtruktions-Variationen und Be-

[1] Es gibt auch ſolche, welche in gar keiner Beziehung zu dem Objekt ſtehen und gar nichts empfinden, es aber für ihre Bildungspflicht halten, mittels allerhand Wort- und Gedankenkombinationen ſich mit dem Objekt auseinanderzuſetzen.

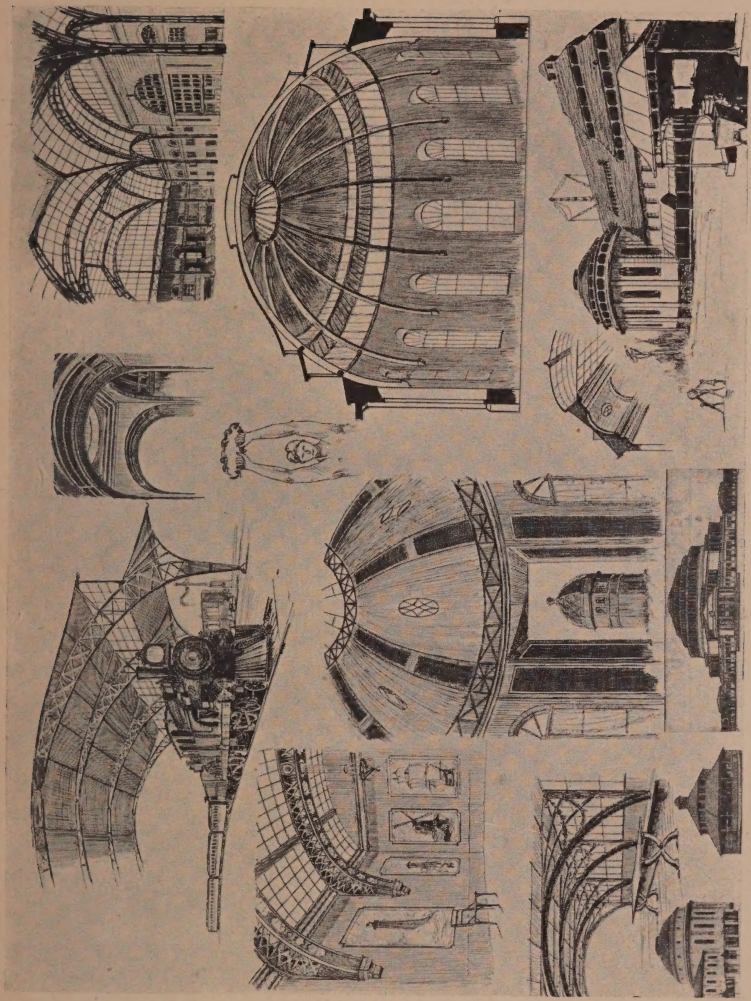


Abb. 56

rechnungsmethoden erfinden kann, von dem Moment an, wo man auch die Maſchine ſich ſozial untertan machen kann, wird man Möglichkeiten ſuchen, Perſönliches auszudrücken, welches die höhere Art von Aſſoziationen auslöſt.

Dieſer Moment ſcheint für die Technik gekommen zu ſein, den Werkbundſtrömungen und anderen nach zu ſchließen. Jüngſt hat der Geſchichtsforſcher Prof. Lamprecht in einem Vortrag vor dem Architekten- und Ingenieur-Verein dieſelben Konſequenzen für die Technik gezogen.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorbemerkung	1
I. Weſen und Urſprung der Empfindungen .	3
II. Die praktiſche Anwendung	26

GEDRUCKT BEI ERNST HEDRICH NACHF. IN LEIPZIG

EUGEN DIEDERICHS VERLAG IN JENA

DIE KUNST IN BILDERN

Jeder Band (80 S. Text, 200 Vollbilder) in Pappe geb. M. 6.—, in Leinwand geb. M. 7.—, in echt Kalbleder geb. M. 12.—

Neue Hamburger Zeitung: Unter der großen Anzahl der Anthologien und Bildreproduktionen, die kunſtgeſchichtlich bilden und künſtleriſch erziehen wollen, verdient die „Kunſt in Bildern“ jetzt an erſter Stelle genannt zu werden. Es ſind ernſte, ſelbſtändige Arbeiten hiſtoriſch und äſthetiſch gebildeter Kenner, die über den üblichen Kanon ähnlicher Publikationen hinaus mit ſouveränem Blick Auswahl halten und innerhalb der geſteckten Grenzen den Blick einſtellen auf das Wertvolle und Bleibende. Methode und Form dieſer Kunſtanalyſen in Wölfflinſchem Geiſte werden naturgemäß durch das Kunſtobjekt bedingt. Darum geht E. Heidrich vom Reinſtofflichen aus, da die altdeutſche Kunſt im Dienſte der Kirche nur ſo gewürdigt werden kann, während Hamann in der italieniſchen Malerei ſtets die künſtleriſche Intention die Kompoſition im höchſten Sinne des Wortes zum Ausgangspunkt nimmt.

Bisher ſind erſchienen:

Bd. I. Die altdeutſche Malerei. Herausgegeben von Prof. Dr. Ernſt Heidrich-Straßburg.

Bd. II. Die Frührenaiſſance der italieniſchen Malerei. Herausgegeben von Dr. Richard Hamann-Marburg.

Bd. III. Altniederländiſche Malerei. Herausgegeben von Prof. Dr. Ernſt Heidrich-Straßburg.

Bd. IV. Das weibliche Schönheitsideal in der Malerei. Herausgegeben von Dr. Hanns Schulze.

Bd. V. Die vlämiſche Malerei. Herausgegeben von Prof. Dr. Ernſt Heidrich-Straßburg.

Bd. VI. Die holländiſche Malerei. Herausgegeben von Prof. Dr. Ernſt Heidrich-Straßburg.

JAHRBÜCHER DES DEUTSCHEN WERKBUNDS

Mit je ca. 150 Abbildungen und Beilagen. 110 Seiten Text in gr. 4°.

1914: Der Verkehr. In Pappband M. 2.50. Mit Beiträgen von Peter Behrens, Fritz Höber, Aug. Endell, K. Scheffler, Bruno Paul, Wilhelm Oſtwald u. a.

1913: Die Kunſt in Handel und Induſtrie. In Pappband M. 2.50. Mit Beiträgen von Friedr. Naumann, Herm. Muthesius, Fr. Mannheimer, K. E. Oſthaus, W. Gropius, Julius Klinger u. a.

Fritz Schumacher, Streifzüge eines Architekten.

br. M. 4.–, Lwd. geb. M. 5.–

Inhalt: Goethe und die Architektur / Tradition und Neuſchaffen / Architektur und Kunſtgewerbe / Denkmalskunſt / Farbige Architektur / Die Engel in der Kunſt / Architektoniſche Aufgaben der Städte / Die Geſchmacksentwicklung auf der Pariſer Weltausſtellung / Die Ziele der III. deutſchen Kunſtgewerbeausſtellung.

Beide Schriften behandeln das Problem, einen eigenen künſtleriſchen Ausdruck für die Gegenwart zu ſchaffen, ohne einfach die Wurzeln früherer künſtleriſcher Kulturäußerungen abzuſchneiden. Wo liegen die ewigen Zuſammenhänge, die ſich niemals lockern laſſen, und wo ſetzen die Eigentümlichkeiten ein, die neuer Geſtaltung bedürfen?

Hermann Muthesius, Kultur und Kunſt. 4. Tauſend.

Volksausgabe. br. M. 2.–, Lwd. geb. M. 3.–

Hermann Muthesius, Kunſtgewerbe u. Architektur.

br. M. 4.–, Lwd. geb. M. 5.—

Hermann Muthesius, Stilarchitektur und Baukunſt.

Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt. Lwd. geb. M. 1.–

Die Schriften von Muthesius ſind Programme der Bewegung, die im Verein für deutſches Kunſtgewerbe und im Deutſchen Werkbund, in deren Vorſtand Muthesius wirkt, ihren Zuſammenſchluß gefunden hat. In dem Verlangen, die Sonderarten der Gebäude und Gegenſtände architektoniſch zu charakteriſieren und die Errungenſchaften der Technik in den Dienſt einer perſönlichen Geſtaltung zu ſtellen, ſieht er weſentliche Merkmale germaniſcher, im Gegenſatz zur romaniſchen Kunſtart.

Artur Volkmann, Vom Sehen und Geſtalten. Ein Beitrag zur Geſchichte der jüngſten deutſchen Kunſt. Mit 16 Bildern und 1 Brieffakſimile. Pappband M. 3.50, Lwd. geb. M. 4.80

Inhalt: Erinnerungen aus der Jugendzeit / Erinnerungen an Hans von Marées / Betrachtungen / Ein Brief / Plaſtik und Malerei / Meine maleriſche Entwicklung / Anhang: Briefe und Anektoden, Ein Brief Fiedlers, Marées-Briefe, Marées-Anektoden.

Kunſtchronik: Volkmann gibt in ſeiner Schrift ſowohl die Ereigniſſe ſeines Lebensganges als auch ſeine künſtleriſchen Erfahrungen und Einſichten. Daß Volkmann, ein im Sinne der klaſſiſchen Plaſtiker denkender und ſchaffender Künſtler, zur heute üblichen, mehr oder minder aus dem Naturalismus herausgewachſenen Bildnerei im Gegenſatz ſteht, iſt verſtändlich und wird ſofort klar, wenn man den Mittelpunkt des Volkmannſchen Schaffens erkannt hat: Marées. Als längſter und engſter Schüler dieſes großen Erneuerers alter kunſtgeſetzlicher Werke baut er auf ſeinen äſthetiſchen Forderungen weiter und bildet fort, was Marées' Leben und Werk nicht vollenden konnte. Daß Marées ein beſonderes Kapitel gewidmet, daß ſeine heute ſchon von Irrtümern umrankte Kunſtlehre in ihrer einfachen, klaren Nacktheit und Wahrheit hingeſtellt wurde, darf Volkmann als beſonderes Verdienſt zugerechnet werden.

Valentin Scherer, Deutſche Muſeen. Entſtehung und kulturgeſchichtliche Bedeutung unſerer öffentlichen Kunſtſammlungen. Mit 24 Tafeln. br. M. 10.—, Lwd. geb. M. 12.—

Münchener Neueſte Nachrichten: Die ganze Kunſtgeſchichte iſt eigentlich nichts weiter, als eine Geſchichte der Muſeen; und doch will es der Zufall, daß wir außerordentlich reich mit Büchern über Kunſt und Kunſtgeſchichte geſegnet ſind und dabei, von einigen ſchwachen Anſätzen abgeſehen, kein einziges Buch über die gleich wichtige Geſchichte der Muſeen beſitzen. Dieſem Übelſtand will der Verfaſſer neuerdings abhelfen. Es konnte natürlich nicht ſeine Abſicht ſein, eine Geſchichte des Muſeums ſchlechthin zu ſchreiben. Er mußte ſich bei der Überfülle des Materials von vornherein auf das deutſche Muſeum beſchränken. Er kann die Befriedigung mit fortnehmen, einen hochbedeutenden und wertvollen Beitrag zur deutſchen Kulturgeſchichte geliefert zu haben: die Geſchichte des deutſchen Muſeums iſt beinah gleichbedeutend mit der Geſchichte des deutſchen Geſchmacks und der deutſchen Bildung.

Deutſche Tages-Zeitung: So hatte die Arbeit Dr. Scherers eine große Aufgabe zu erfüllen, ſelbſt wenn ſie ſich ſo weiſe auf die größeren und führenden Muſeen beſchränken wollte, wie es geſchehen iſt. Der Erfolg iſt keineswegs gering anzuſchlagen. Wir lernen in großem Überblick erkennen, aus welchen Anfängen und wie ſich die heute bedeutendſten unter unſeren Muſeen entwickelt haben. Wir werden durch ihre Hallen geführt und erfahren das Notwendige über die wirtſchaftliche Grundlage, auf die ſie angewieſen ſind, wir ſehen, wie die Aufgaben immer mehr wuchſen, und in einem wichtigen Schlußkapitel zeichnet der Verfaſſer die neueſten Ziele, die ſich dem Muſeumsweſen aus idealen Wünſchen und finanziellen Notwendigkeiten ergeben. Hierbei verſucht er auch die beſonders zeitgemäße Abgrenzung zwiſchen Zentral- und Lokalmuſeen in einer möglichſt billigen Weiſe zu ſkizzieren. Die Schererſche Arbeit, die für die berufsmäßig mit Kunſtgeſchichte und Muſeumsweſen Beſchäftigten ein wertvolles Handbuch, für jeden Sammler und Freund der Kunſt eine willkommene Anregung iſt, wendet ſich auch in der Ausſtattung, wie alle Erſcheinungen des Diederichs'ſchen Verlages, an einen kultivierten Geſchmack.

Franz Feldhaus, Leonardo der Techniker und Erfinder. Mit 9 Tafeln und 131 Nachbildungen von Zeichnungen Leonardos. br. M. 7.50, Halbleder geb. M. 10.—, Leder geb. M. 15.—

Karlsruher Zeitung: Leonardo ſchaute auch die techniſchen Probleme und Verwirklichungen als Künſtler, und ſo handelt ſichs hier nicht um ein Werk, das nur Techniker intereſſiert, denn es iſt ſchon ein tiefes Vergnügen an ſich, hier die bis ins Einzelne gehende Sorgfalt in der Ausführung des Gedachten, dort den unmittelbaren Schwung der Idee in den formenreichen Zeichnungen zu betrachten. Die geniale Vorausſetzungsloſigkeit des Menſchen Leonardo zeigt ſich auch in dem praktiſchen Phyſiker, der ſeiner Epoche weit vorauseilte und Gedanken vorwegnahm, die erſt nach Jahrhunderten wieder auftauchten (Flugmaſchine!).

M. Liefmann, Kunſt und Heilige. Ein ikonographiſches Handbuch zur Erklärung der Werke der italieniſchen und deutſchen Kunſt. br. M. 5.50, Lwd. geb. M. 6.80

Literariſches Zentralblatt: Das Liefmannſche Werkchen enthält in kurzer Zuſammenfaſſung die Erzählungen und Legenden der Bibel und der Heiligengeſchichten, „die von den Künſtlern, beſonders in Italien, auf zahlreichen Gemälden und Fresken dargeſtellt worden ſind". Der Text iſt trotz gebotener Knappheit ausführlich und geſchickt; dabei iſt als bekannt vorausgeſetzt möglichſt wenig. Den Hauptteil bildet ein Verzeichnis der heiligen Perſonen, alphabetiſch geordnet.
Ein zweiter Teil enthält ein Regiſter der Gegenſtände und Motive, die auf keinen beſtimmten Namen lauten, und ein Verzeichnis der Attribute mit Angabe der Heiligen, welche ſie führen, Erklärung der Symbole, der geiſtlichen und Ordenstrachten.

85-B6695

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00950 5724